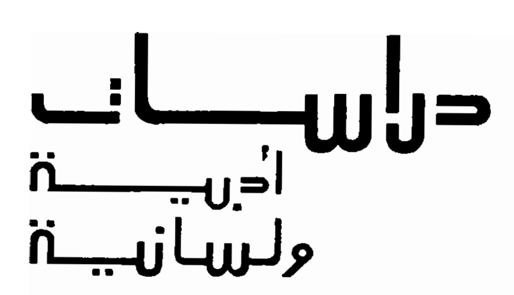
عدد خاص
بتحليل الخطاب

دراسات أدبية ولسانية

مجلة فصلية متخصصة

العدد : 5
شتاء 1986





مجلة فصلية متخصصة

العدد 5 — السنة الثانية — شتاء 1986

• عنوان المجلة : ص.ب. 2309 البريد المركزي فاس.

• ترسل الاشتراكات باسم محمد العمري إلى الحساب رقم 15310266301 بالبنك المغربي للتجارة والصناعة فاس الأطلس، أو عن طريق حوالة بريدية.

الاشتراك في أربعة أعداد :

المغرب
- ☐ الطلبة 50 درهما
- ☐ الاشتراك العادي 60 درهما
- ☐ اشتراك المساندة ابتداء من 100 درهم
- ☐ اشتراك المؤسسات 80 درهما

خارج المغرب
- ☐ الاشتراك العادي ما يعادل 60 درهما. تضاف إليها تكلفة البريد الجوي أو العادي حسب رغبة المشترك.
- ☐ اشتراك المؤسسات ما يعادل 80 درهما. تضاف إليها تكلفة البريد.

• الايداع القانوني رقم 1985/47
• التصريح رقم 85/1
• تعبر المقالات المنشورة عن آراء أصحابها.
• لا ترد المقالات التي لم تنشر إلى أصحابها.

فهرس

متابعــات :

تقديم

لماذا عدد خاص عن تحليل الخطاب ؟!

الأسباب الداعية لتخصيص عدد من المجلة لتحليل الخطاب كثيرة، وهي تمتد في بعدين كبيرين : علمي وتربوي. ويمكن القول إجمالا بأن الخطاب الأدبي واللغوي عامة قد صار يبدو وكأنه مستعص عن التحليل العلمي الدقيق فصار بذلك هاجسا مُلحا وملازما.

وقد توالت على مجال الدراسات الأدبية مناهج يكاد كل منها ينسخ الاخر ويدعي الحق المطلق في تملك الظاهرة الأدبية. وربما كانت البنيوية الشكلية أقوى الاتجاهات التي ادعت هذه الملكية بعد البلاغة التقليدية وعلم الاجتماع الأدبي وعلم النفس ؛ فهي تدعي أنها العلم المحايث للظاهرة المدروسة ؛ تتناولها من الداخل، وفي ذلك ثورة منهجية على التناول الخارجي النفسي والاجتماعي. وقد سمحت البنيوية بتغيير طبيعة التعامل مع الخطاب الأدبي واللساني على السواء، كما حققت أكبر قدر من الموضوعية في التحليل. غير أن الخطاب يرفض دائما كل محاولة لتثبيته على مشرحة البعد الواحد. وإنه ليبدو للمتأمل أن التحليل السيميولوجي والتداولي، خاصة، هو محاولة لاعادة الاعتبار للأبعاد الخارجية للخطاب، بعد أن جنحت البنيوية لتجريده من دوره في حقل النشاط الانساني.

لقد نبه روبير إسكاربيت R.Escarpit إلى دور الأبعاد الثلاثة للخطاب الأدبي في صعوبة تناوله فقال : «إن انتماء الأدب -المثلث الوجوه إلى عالم الأذهان الفردية، والأشكال المجردة، والبنيات الاجتماعية يجعل دراسته عسيرة...»[1].

وهكذا فالأبعاد الثلاثة للخطاب الأدبي واللغوي : البعد النصي، البعد النفسي، البعد السوسيولوجي، هي التي ترشحه لأن يتناول من عدة جهات. وقد سمحت النهضات العلمية — في مجال علم النفس التحليلي، وعلم الاجتماع ثم علم اللغة (اللسانيات) — للمناهج النقدية ببناء نفسها بهذه السرعة المذهلة، التي تصعب متابعة مستجداتها جميعا في وقتنا الحاضر.

---

(1) ر.اسكاربيت. سوسيولوجيا الأدب. ترجمة أمال أنطوان عرموني. منشورات عويدات. بيروت. ط : 1. 1978 ص.26.

إن كل هذه المناهج تحاول الاجابة عن السؤال العسير : كيف نحلل الخطاب الأدبي واللغوي على السواء ؟

وإذ نعتبر فتح الحوار في هذا الموضوع من الأسبقيات فقد عملت مجلة «د.أ.ل» بتعاون مع كلية الآداب والعلوم الانسانية بفاس على عقد ندوة لـ «تحليل الخطاب» تناولت الخطاب الشعري والسردي والاقناعي، واتسعت أيضا للنقد والمسرح، خلال أيام 17 ــ 18 ــ 19 أبريل 1986. قُدمت خلالها عروض اتسمت بالجدة والطرافة والعمق [2].

ويَجد القارىء في هذا العدد :

1 ــ الخطاب الشعري : تحت عنوان «آليات تناسل النص الشعري»، يدفع الدكتور محمد مفتاح بجهوده لاستكشاف المنهج خطوة إلى الأمام بعد النموذجين المتكاملين في كتابيه «في سيمياء الشعر القديم» و«تحليل الخطاب الشعري ؛ استراتيجية التناص». يتناول بالتحليل، على أساس الحوارية، قصيدة الاستاذ محمد الخمار الكنوني «قصائد إلى ذاكرة من رماد»، يتناول الحوار الخارجي بين النص ومجموع النصوص القديمة والحديثة الخارجة عنه، المحاورة له، والحوار الداخلي المتمثل في ميكانيزمات نمو النص وتوالده.

2 ــ الخطاب السردي : يحتوي العدد على تحليل نصين سرديين :

أ ــ تحليل لأقصوصة مغربية قصيرة قام به : ذ.حميد لحمداني يستثمر فيه جهود منطق الحكي كما جاءت عند «كلود بريمون»، مستهدفا الاجابة عن التساؤل الجوهري التالي : هل يمكن ــ بالفعل ــ حصر جميع الامكانيات المنطقية المتاحة للمبدع لكي يتمِّم قصته المبدوءة ؟. أليس في وسع المبدع أن يفاجىء القارىء في النهاية بنتائج لا يمكن توقعها قبل نهاية القصة ؛ خلافا لما ذهب إليه «كلود بريمون ؟»

ب ــ وفي «تحليل النص الواقعي وتأويله» يتناول دافيد لودج النظريات والمناهج والمقاربات المتوفرة للناقد الروائي مُصنفا إياها إلى ثلاث فئات : علم السرد، إنشائية الرواية، التحليل البلاغي. ثم يتناول قصة «قطة في المطر» لِـ همنغواي بالتحليل والتأويل متتبعا جزئياتها في عمق. وقد قام باختيار التحليل وترجمته عن الانجليزية الأستاذ الطيب بلغازي.

3 ــ في الخطاب الاقناعي الأدبي أو المرتبط بالأدب ارتباطا وثيقا، نقدم تحليلين يتميزان بالطرافة والجدة بالنسبة لواقع تحليل الخطاب في الدراسات العربية الحالية.

---

(2) ننشر في هذا العدد أربعة عروض منها، وسَتَصْدُرُ باقي أعمال الندوة في عدد خاص من مجلة كلية الاداب بفاس.

أ ــ في «الخطاب الاقناعي، الاشهار نموذجا» يتناول فيه الأستاذ محمد خلاف الطبيعة الاقناعية للاشهار، والوسائل التي يستعملها الاشهاري في التأثير والاقناع بما فيها دراسة أحوال المستهلكين واستعمال الأساليب الفنية والحجة المنطقية. ويخلص إلى أهمية الاشهار كنص خطابي من انتاج النظام الاقتصادي والاجتماعي الحديث.

ب ــ وفي «الاقناع والمغالطة» يعرض الأستاذ يوسفي عبقري السلوك باعتباره وسيلة اقناعية، قد تتحول عن الاقناع إلى المغالطة. يتناوله من خلال أمثلة حياتية أولا ثم يطبقه على نصٍ سردي قديم هو المقامة الرملية : كيف استطاع الخصمان مغالطة قاضي الرملة بسلوكهما.

4 ــ إلى جانب الخطاب الشعري والسردي والاقناعي يحضر البحث السميائي ــ العربي من خلال قراءة في نصوص سميائية عربية قديمة للأستاذ مبارك حنون. ولا يقتصر هذا البحث على العرض ونقل التنظيم القديم لمثل هذه المعرفة، وإنما يعمد إلى إعادة التنظيم والترتيب انطلاقا من المعرفة السيميائية المعاصرة ومشاكلها العالقة محاولا إدماج مساهمات العرب في الحقل السيميائي المعاصر.

5 ــ ومن خلال الحديث عن المشروع الثقافي الخاص يتناول الدكتور صلاح فضل تجربة جيلين من الباحثين في الحقل الأدبي العربي ؛ جيل الرواد (طه حسين والعقاد... الخ) وجيل ما بعد الرواد. كما يتطرق لأحوال الدراسة الادبية في شرق الوطن العربي وغربه، وما لها من خصوصيات.

6 ــ ونعود في هذا العدد إلى نشر نصوص قديمة وحديثة، واصلين بذلك ما انقطع.

اختيرت هذه النصوص لقيمتها العلمية أولا، ولاتصالها بهموم البحث العلمي الراهن ثانيا. وأغلبها من كتب ليس الاطلاع عليها مُتاحا للجميع، إما لضخامتها مثل المغني للقاضي عبد الجبار أو لأنها ما تزال مخطوطة، مثل المسلك السهل، أو لغير ذلك من الاعتبارات.

المجلة

آليات تناسل الخطاب الشعري

محمد مفتاح

استهل هذه المداخلة بأن أنبه إلى انني سأتعامل مع قصيدة الشاعر الاستاذ محمد الخمار الكنوني «قصائد الى ذاكرة من رماد»(1) على ضوء مفهوم واحد هو الحوارية. وهذا المفهوم نفسه لن أتعرض الى كل جزئياته وتفصيلاته، فقد فعلت ذلك في بحث آخر(2) ولذلك فإني لن أذكر الا مالا مناص منه، ومن ثم فإن عملي سيتجه الى التحليل اكثر مما سيعتني بالتنظير.

اذا اتفقنا على هذا فلأقل : ان حوار النص يمكن ان يقسم الى قسمين :

+ حوار خارجي، وهو ما يكون بين نص ما ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات والوظائف.

+ حوار دَاخلي، وهو ما يتجلى في توالد النص وتناسله.

على أن الحوارين معا ــ الداخلي والخارجي ــ يمكن أن يفرعا إلى ثابتين أساسيين، هما : حوار التعضيد وحوار التصادم. ولكل منهما متغيراته ومشتقاته تصل مجتمعة الى اربع عشرة حالة(3).

1) الحوار الخارجي

أعود، بعد هذا، إلَى الحديث عن الحوار الخارجي كما تعكسه القصيدة، ولكني أقول ــ بادىء ذي بدء ــ إن استشفاف النصوص الخارجية في نص ما عملية صعبة في كثير من الاحيان، وبخاصة اذا كان النص محبوكا وفيه حذق الصنعة، ولكنها مهما تسترت واختفت فإن القارىء المطلع لا يلبث أن يمسك بتلابيبها، ويرجعها الى المصادر التي اتت منها. ولكن

---

(1) هذه القصيدة من ديوان : رماد «هسبريس»، دار توبقال. انظر الملحق بعد المقال.

(2) في كتابنا «دينامية النص»، وخصوصا فصل «الحوار في النص الشعري»

(3) وقد تصل إلى ست عشرة حالة :

(ــ مقصدية التَّثبيت ــ المماثلة والمشابهة ــ العلاقة)

(ــ مقصدية تغيير الرأي ــ المماثلة والمشابهة ــ العلاقة)

التواصل نسبي، يختلف من شخص الى آخر.

إذن في ضوء هذه الصعوبة، وهذه النسبية يتراءى لي أن النصوص الخارجية التي حاورها النص الذي هو موضع التحري هي : نص مركزي، ونصوص فرعية.

أ ــ النص المركزي، ويتمثل في القرآن، ويظهر في قول الشاعر : «كلما اشتعلت لعنت أختها» المقطع الأول «غربة الماء» ففيه حوار مع : «كلما دخلت أمة لعنت أختها، حتى إذا ادَّارَكُوا فيها جميعاً قالت أُخراهم لأولاهم : ربنا هؤلاء أضلونا فآتهم عذابا ضعفا من النار، قال : لكل ضعف، ولكن لا تعلمون، وقالت أولاهم لاخراهم فما كان لكم علينا من فضل فذوقوا العذاب بما كنتم تكسبون» (الاعراف 38 ـــ 39). كما أجد أن قول الشاعر «ففريق نجا بخيانته، وفريق مضى في المجامع» (المقطع الثاني : العبور) يحاور القرآن في «فريقا هدى، وفريقا حق عليهم الضلالة، إنهم اتخذوا الشياطين أولياء من دون الله ويحسبون أنهم مهتدون» (الاعراف 29).

ب : النصوص الفرعية

واما النصوص الفرعية فهي عديدة أوضحها **الامثال**، كما يوحي عنوان القصيدة بذلك «قصائد الى ذاكرة من رماد». فالذي يعمل بدون جدوى يقال له : «أنت تنفخ في غير ضرم». **والثقافة الشعرية التقليدية والحديثة**، فالتقليدية أجد الاحالة عليها في «فعين الرضا تلد اللغة العاهرة»، (المقطع الثالث : تناوب النباح)، فمصدرها : «وعين الرضا عن كل عيب كليلة»، والحديثة في المتن الشعري العربي الحديث والمعاصر (شعر التفعلة)، والانتروبولوجية التي تنعكس بجلاء في المقطع الرابع «شمس هرمة»، كما أن المعارف الصوفية لها حضور بارز في النص : صورة ماء البحر وماء الكأس، والمعجم : المريدين، القرب، البعد، الدائرة، الحرف، معاني المعاني، التواصل...

على ان توظيف الشاعر لهذه النصوص، سواء أكانت مركزية أم فرعية هو مختلف، فقد استثمر القرآن بقصد تعضيد أطروحته، واعطائها امتدادا تاريخيا، وكذلك الشأن في لجوئه الى الشعر والامثال وبعض التجارب الثقافية، بيد أن موقفه من الخطاب الصوفي يمكن ان ينظر اليه من زاويتين : التعضيد (صورة الماء)، والسخرية / التي يوحي بها المعجم.

واذا ما أردت أن أصوغ هذا بكيفية أخرى فإني أقول : إن التعضيد هو :

+ المقصدية + المماثلة والمشابهة + التبجيل = استثمار القرآن والنصوص الاخرى

– المقصدية + المماثلة والمشابهة + السخرية = استغلال المعجم الصوفي وحده(4).

واعتقد ان تعضيد القصيدة واضح للاصوات المشار اليها، وانما الذي يحتاج الى تبيان هو

(4) انظر تفصيل هذا في كتابنا المذكور، فصل «الحوار في النص الشعري».

عنصر السخرية، والطريق الى ذلك هو اللفظ الجامع أو الرابط :(5)

قراءة صوفية	اللفظ الرابط	قراءة سياسية	العلاقة
التلميذ قرب التلميذ مَع التلميذ الطائفة	المريد القرب التواصل الفريق	المنخرط قرب المنخرط التواصل مع المنخرط الفريق الحزبي	السخريـة

وقد يتضح من خلال هذا ان توظيف الشاعر للمعجم الصوفي كان من اجل السخرية من هذا المُنَظِّر المعاصر، بخلاف توظيف النص القرآني الذي جاءت القصيدة لتعضيد دلالته واحيائها، وفي هذا ايضا سخرية مبطنة من الفئات المتلاعنة المتخذة للشياطين اولياء.

على انه في هذا السياق ينبغي ان اشير الى ان ما اهتديت اليه ينبني على اشتراك في المقاصد بيني وبين الشاعر، وليس الأمر هكذا دائما فقد يكون للشاعر مقصدية خاصة في توظيفه لبعض النصوص يحتمل أن أَتَوَصَّلَ اليها بالتحليل، وقد يستعصي عليَّ إدراكها(6).

ومهما يكن، فان هذه النصوص الخارجية تقوم بوظائف متعددة داخل النص، اهمها : اتخاذها حجة للاقناع، وياتي في مقدمتها القرآن والتصوف والماثورات الشعبية، والثقافية العامة. واتخاذها وسيلة لتحقيق المتعة بتقديم صور بلاغية.

2) الحوار الداخلي

على ان حوار النصوص الخارجية مع نص ما لا يكفي للكشف عن آليات تناسل النص، ولذلك فانه يتعين الوقوف على ميكانيزمات الحوار الداخلي.

يمكن تناول هذا الجانب انطلاقا من المفاهيم التالية : الكلمة ــ المحور، الكلمة ــ الرابط، والجملة ــ المنطلق، والجملة ــ القنطرة، والجملة ــ الهدف، والحوار المباشر، والحوار اللامباشر، والحوار الأفقي، والحوار العميق(7).

(5) اللفظ الرابط (connecteur)، وهو ما تبنى عليه قراءتان تشاكليتان بمصطلح المدرسة الفرنسية أو صراع إطارين بمصطلح من يتبنى الاتجاه الانجلوساكسوني (Schéma conflict) وحالتنا هذه : الإطار الصوفي.

(6) هناك أدبيات كثيرة حول «المقصدية» و «المقصد» في «علم النّصوص» المعاصر. وتكاد تجمع على أهمية هذا المفهوم.

(7) هذه المفاهيم تدخل ضِمن مُحاولتنا البرهنة على دينامية النص، وهناك دراسات حديثة في هذا الشأن مثل : نظرية الكوارث، ونظرية الشكل الهندسي، ونظرية الحرمان، ونظرية العمل التّواصلية.. والبنيوية

حين يرغب الباحث في تناول الحوار الداخلي، فإنَّهُ عليه ان يهتم بالعناوين الواردة في النص، ويرصد علاقات بعضها ببعض، وعلاقة كل عنوان بمقطعه، هذه امور اساسية، لاغنى عنها للكشف عن الميكانيزمات المتحكمة في النص كمقاطع، اوفيه ككل متكامل. واعتبارا لهذا فلأنظر في العنوان : «غربة الماء» لأتبَيَّنَ علاقة المقطع به، موظفا بعض المفاهيم السالفة الذكر تاركا بعضها الى أن يحين وقته.

+ ــ **القسم الاول** من المقطع يبدا بالكلمة ــ المحور (راية) التي تولدت عنها الجملة ــ المنطلق (راية تتناسل أو تتمزق..) وينتهي عند «على من»، ولكن هناك الجملة القنطرة وهي «كلما اشتعلت لعنت اختها».

+ ــ **القسم الثاني**، هو الجملة ــ الهدَف :(8)

«فَهَا أَنْتَ ذَا أَيُّهَا الْبَرْقُ بَعْدَ آشْتِعَالِكَ»

«تَسْكُنُ بَيْنَ رَمَادِكَ»

+ ــ **القسم الثالث**، يبدا من :

«كَالْمَاءِ فِي الْكَأْسِ»، بِوَاسِطَةِ الْكَلِمَةِ ــ آلرَّابِط(9) (ك) حتى نهاية المقطع.

الكلمة المحور والجملة المنطلق

ان القسم الاول يحتوي على الكلمة ــ المحور (راية) التي تولدت عنها الجملة ــ المنطلق، التي انتجت بدورها جملتين اخريين.

رايةٌ تَتَنَاسَلُ أَوْ تَتَمَزَّقُ فِي صَخَبٍ وثَنّي

(الكلمة ــ المحور)، (الجملة ــ المنطق)

غَدْتَ رايَتَيْنِ

غَدْت مِزقاً

وبعد الجملة القنطرة تاتي الجملة الهدف، وهي القسم الثاني فالقسم الثالث الذي هو عبارة عن تخصيص وتمطيط لما ورد عاما في الجملة الهدَف عن طريق الكلمة ــ الرابط (ك).

ولمزيد من الاستدلال سأستغل الفضاء فاقول : اذا كانت البلاغة اللغوية تعتبر من المقومات الاساسية لكل نص شعري، فان هناك بلاغة اخرى لا تقل عنها اهمية ولا ينبغي للمحلل

= التكوينية وسيجد القارىء في كتابنا «دينامية النص» تعريفا مُركزاً لِبَعْض هذه النظريات، وتطبيقا مَلْمُوساً.

(8) الجملة ــ الهدف، والجملة القنطرة مصطلحان انجلوساكسونيان.

(9) مثل ما ورد في الهامش 5.

اغفالها، واقصد بها البلاغة البصرية، ومن ثمة يصبح التساؤل حول وظيفة الفضاء في هذا المقطع خاصة وفي النص كله امرا مشروعا.

إن الفضاء في هذا المقطع يعبر بأمانة عن هذه النزعة التدريجية التي رَصَدْتُها، فهناك سطر طويل :

رايَةٌ تَتَنَاسَلُ أوْ تَتَمَزَّقُ فِي صَخَبٍ وثَنِّي

وهناك سطران قصيران :

غَدَتْ رَايَتَيْنِ
غَدَتْ مِزَقاً

فالسطر الطويل يفيد ــ فضائيا ــ التعميم، اما السطران القصيران فيفيدان التخصيص. وما يقال عن هذا القسم من المقطع الاول ينسحب كذلك على الجملة ــ الهدف وما تلاها، حيث يجد القارىء :

فهَا أَنْتَ ذَا أَيُّهَا البَرْقُ بَعْدَ اشْتِعَالِكَ
تَسْكُنُ بَيْنَ رَمَادِكَ
كَالْمَاءِ في الْكَأْسِ

الجملة ــ القنطرة :

واما الجملة ــ القنطرة، فوظيفتها هي نقل القارىء من تشاكل الجماد (الراية) الى مجال الانسان صاحب الراية (... لَعَنَتْ اختها)، وهذا ما تحقق بواسطة الاستعارة التي تبدو، وكأنَّها تعمل على تحطيم النص، فانها على العكس من ذلك تعمل على انسجامه وتمطيطه : ولذلك فانه يجب اعتبار الاستعارة ــ عموديا(10) ــ مظهرا من مظاهر انسجام النص.

اذا اتضح هذا القول : ان كلمة (راية) الواردة في مطلع المقطع ككلمة محور معضدة بكلمة محورية اخرى في (الدم بالدم) التي تفيد الصراع الذي يتولد عنه الانتصار او الانهزام. والمحوران معا مرتبطان بواسطة الجملة ــ القنطرة والكلمة ــ الرابط (تغسل) اللتين تقبلان القراءة المزدوجة التي ينتج عنها تشاكلانِ (الجماد والانسان).

بالنظر الى هذا يمكن القول : ان علاقة الخصوص بالعموم هي المهيمنة، اذ كلما اتت وحدة عامة الا وتلتها وحدات اخرى خصصتها، وهكذا فان النص ينتقل بنا من العام الى الخاص اي هناك علاقة تداخل او تضمن او اقتضاء. اقول هذا، وانا ادرك ان العلاقات بين

---

(10) اعتادَ الباحثون أن يحللوا الاستعارة أفقيا، ولكن هذا التحليل قليلُ الجدوى إذا لم يصاحب بتحليل عمودي، وخصوصاً حينما يتعلق الأمر بالنصوص المعاصرة : الشعرية والتخريفية..

الجمل عديدة : (علاقة التضاد، علاقة التناقض، علاقة شبه التضاد، علاقة التداخل في النفي...) والْمُهِمُّ هنا أنَّ العلاقة إثْبَاتِيَةٌ.

الجملة ــ الهدف :

إذا اتضح هذا، فلأرجع الى الجملة ــ الهدف.

فهَا أنْتَ ذَا أيُّها البَرْقُ بَعْدَ اشْتِعَالِكَ
تَسْكُنُ بَيْنَ رَمَادِكَ
كـ ......

ما الدليل الذي يجعلها متعلقة قبليا وبعديا ؟(11)

انطلاقا من مفهوم انسجام النص بواسطة المعجم والكلمة ــ الرابط تصبح العلاقة وثيقة :

المعجم : الاشتراك في (اشتعلت) (بعد اشتعالك)، ف، «اشتعلت» = الراية ≐ الطائفة = البرق

اشتعلت الراية : = سرعة الاضمحلال
اشتعلت الطائفة : = سرعة الاضمحلال
اشتعل البرق : = سرعة الاضمحلال

إذن، سرعة الاضمحلال مقوم مشترك بينها جميعا،

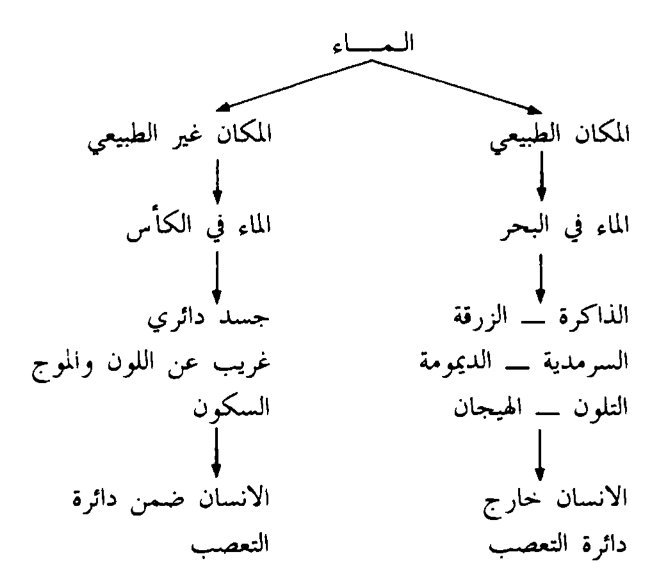
ولكن «اشتعال البرق» جاء موضحا لما سبق ومكثفا له، ومن ثمة اعتبرت جملته هي الهدف.

الكلمة الرابط : واما العلاقة عن طريق الكلمة ــ الرابط فهي واضحة في أداة التشبيه (ك) التي تجمع بين حالتين مركبتين : بين حالة (اشتعال البرق وانطفاءِ البرق، بين حالة البحر والماء في الكاس).

اي : اشتعال البرق وماء البحر = حالة الأصالة.
انطفاء البرق والماء في الكأس = حالة فقد الهوية.
اي : حالة الاصالة = حالة الوحدة والتآخي.
حالة فقد الهوية = حالة الصراع والتعصب.

معنى هذا ان الجملة ــ الهدف هي مصب ما سبق وَمنبع ما يلحق في هذا المقطع. واذ قد بينت تناسل ما تقدم عن طريق علاقة الخصوص بالعموم، فان الآليات نفسها حكمت ما يتلو، ولكن العلاقة ليست التداخل في الاثبات. وإنما هي علاقة تضادية كما يوضحه الرسم التالي :

(11) الجملة ــ الهدف هي ما يقابل لدى «الكارثيين» مركز الجذب «Attracteur»



إن نوع العلاقة هذا يَخْدُمُهُ الفضاء بصدق، ذلك انني اذا قلت : كلما كان الفضاء ممتدا كان هناك تعميمٌ، وكلما كان متضائلا قصيرا كان هناك تخصيص، فانني اجد ما يؤكده، فَهُنَاكَ امتداد وهناك تناقصٌ تدريجي وهناك تبادل بينهما.

ربما اتضح الآن بعض الاتضاح ان الابيات التي تحكمت في تناسل هذا المقطع هي ما يلي : لفظ محوري (راية) انبنت عليه جملة ــ منطلق (رايةٌ تَتَنَاسَلُ أوْ تَتَمَزَّقُ فِي صَخَبٍ وثَنِيٍّ) تولدت عنها بدورها جملتان واصِفتانِ نقلتها من العموم الى الخصوص ثم اتت جملةً قنطرة بين تشاكلين ــ موضوعتين، فجملة هدف هي تكثيف لما سبق وما يلحق ــ وهذه الآليات علاقاتها منطقية ومعجمية وتركيبية. وسأزيدها إيضاحا في ما سيأتي :

إذا اطمأنَّنا شيئا ما إلى هذا الإجراء، انتقل بكم لقراءة المقطع الثاني «العبور» على ضوئه. بَدْءاً أتساءل : ما علاقة المقطع الاول بهذا الذي تلاه ؟ للإجابة عن ذلك أَقُولُ : انها علاقة خصوص بعموم، علاقة متدرجة في التوضيح، إن على مستوى اللفظة وإن على مستوى التركيب، فقد كان الحديث عن الراية ــ الانسان بصفة عامة، ويجري الحديث ــ الآن عن المنظر بكيفيةٍ خاصة. وإذ أعتقد أن الأمر لا يحتاج الى جدال، فاني انتقل للبحث عن العلاقة بين العنوان والمقطع، فالعبور فيه من حالة الى حالة، ومن لغة الى لغة ومن موقع الى موقع، ومن مبدأ إلى مبدأ.. كما انه يمكن ملاحظة هذا التدرج من العام الى الخاص على مستوى التوزيع الفضائي للنص. فقد جاء معضّداً لمقصدية الشاعر، وسَأُمَثِّلُ فقط :

1 ــ كان يعقد مجلسه لِيَنظُرَ، ← تعميم
(الجملة المنطلق)

2 ــ قلب اوراقه ← تخصيص
3 ــ وهو يمسح لحيته ← تخصيص
4 ــ ويدخن غليونه الآبنوسي ← تعميم

كما أنه يمكن ملاحظة التساوي بين السطرين : الاول والرابع بين عقد المجلس للتنظير وبين تدخين الغليون الآبنوسي... ان هذا التساوي بين السطرين فضائيا أيقون على ان التنظير يعادل تدخين الغليون، فالثقافة والتنظير... هي الغليون، والغليون هو الثقافة والتنظير... إنها الحلقة المفرغة. على انه اذا كانت الاستعانة بالفضاء ــ في اطار استكشاف آليات تناسل النص ــ امرا مشروعا، فانه يجب علي ان اذكر تحفظين اثنين :

1 ــ ان يكون الشاعر واعيا بالتوزيع الفضائي في نصوصه او يكون غير واع، ولكن حاسته الفنية تهديه الى الصواب.

2 ــ ان لا يكون بين المحلل والشاعر وسيط، ولذلك فانه من الافضل ان يكون النص مكتوبا بخط يد الشاعر.

وبناء على هذا، فانني حين استعنت بفضاء النص فقد فعلت ذلك داخل هذا التحفظ، وتبعا لذلك تبقى استنتاجاتي مبنية عليه.

ان تلك الحلقة المفرغة قدْ اوضحها التركيب ايضا، إذْ أجِدُ في بداية القصيدة :

وَهْوَ يَمْسَحُ لِحْيَتَهُ
ويُدَخِّنُ غُلْيُونَهُ الآبَنُوسيِّ

وأعثر في نهايتها على

يَمْسَحُ لِحْيَتِهِ،
ويُدَخِّنْ غلْيونَهُ الآبَنُوسيِّ

ان هذا التشابه التركيبي ــ بداية ونهاية ــ هو ما يعرف بالتدوير، ويمكن ان يعطى له معنى الدوران في حلقة مفرغة، اعادة نفس السلوك، اعادة نفس التجارب... هذه الدورية وهذا التناوب هو ما يَعْكِسُهُ المقطع الثالث بوضوح «تناوب النباح» وعلى هذا فانه مرتبط بما سبقه عن طريق علاقة الخصوص بالعموم، والقرينة على ذلك العبارة الاولى «لَيْسَ يَشْكُو» فضمير الغائب هو الرابط بين ما سبق وما لحق، كما ان المقطع جاء مخصصا لعموم العنوان، فهو وصف لهذه الشخصية المزدوجة ذات اللسانين وذات اللغتين وذات الموقفين... وكلما نما النص ازداد التخصيص والتدقيق عن طريق ادوات العطف التي ضمنت انسجام النص مثل باقي الأدوات الاخرى المشار اليها.

على اني اعتبر أن الجملةَ ــ الهَدف في المقطع هي :

فَيَكْتُبُ أَوْ يَتَحَدَّثُ
مِنْ مَوْقِعِ القُرْبِ والبُعْدِ
مِنْ جَسَدِ الدَّائِرَةْ

فما تقدم هذه الجملة يصب فيها وما يتلوه نابع منها اي تفصيل وشرح لها : فهناك فقرتان احداهما يتحدث فيها عن القرب من :

إذا اشْتَعَلَ القُرْبُ

الى : فَعَيْنُ الرِّضَا تَلِدُ اللُّغَةَ العَاهِرَةْ

وثانيهما يتحدث فيها عن البعد من :

وإذَا اشْتَعَلَ البُعْدُ.

الى : سِوَى رَكْلَةٍ

والعلاقة القائمة بين القسمين هي علاقة تقابل : القرب/البعد، وقد حدد الشاعر كلا منهما باوصاف معنية.

بصفة عامة فانه يمكن الوقوف في المقطع الثالث على ثلاث وحدات

1 ــ توطئة

2 ــ الجملة ــ الهدف التي تصور حالة ذي اللسانين في قربه وفي بعده

3 ــ خلاصة أو نتيجة

ــ والعلاقة القائمة بين اجزائه هي التضاد.

ان الدورية المعبر عنها فضائيا وتركيبيا ومعنويا فيما سبق هي التي جاء المقطع الرابع لتوضيحها «شمس هرمة» فقد مر الكيان المتحدث عنه بثلاث مراحل : تعلم التنظير + التنظير + النباح خارج الدائرة، ومراحله هي حالات الشمس في + بزوغها + توهجها في كبد السماء + اصفرارها وغروبها وهي مثل حالات + الطفولة بما فيها من براءة وصدق وسذاجة + اشتداد الساعد وتلوث الطبيعة الانسانية + مرحلة السيرورة والاضمحلال. انه تفكير دائري في حلقة مفرغة معاد ومكرور. وقد كشفته الاسطر الثلاثة الأخيرة :

فأرْسُمُ أُخْرَى،
وبَيْنَ الدَّوائِرِ والْحُلْمِ
كَانتْ حُدُودُ رُسُومِي الأثيرَة.

هذا التفكير ــ الدائرة هوَ الذي وقع في قعْرِ جُبِّهِ الكيان المتحدث عنه ــ كما يحكي ذلك المقطع الخامس «سيدة الضوء» فسَار لايستبين ما خَلْفَ الدائرة. وانما كل ما يسمع هو

الضجيج، وكل ما يرى هو بصيص من اللمعان، مما يغري ببعض المكاسب ولكن :

تَبَيَّنَ أنَّ الضَّجيجَ
مَواثيقُ لِلْجَرْحِ لا لِلْوَفَاءِ
وأنَّ التَّوهُّجَ فِي اللَّمَعَانِ
ابْتِدَاءُ انْتِهَاءِ

المعجم والاطار :

بهذه النهاية الدورية يظهر ــ أيضا ــ علاقة الخاتمة بالعنوان «ذاكرة من رماد» وما بينهما من دوران النص على نفسه في تقدم دائري بطيء، واذ إني سازيد هذا توضيحا في التركيب العام، فاني ساكتفي الآن بتركيز ما تقدم حسب المفاهيم الموظفة :

+ الكلمات المحاور في النص جميعه :

المقطع الاول : راية ــ الدم بالدم ــ الماء

المقطع الثاني : المجلس ــ التنظير ــ المريدين.

المقطع الثالث : ذو اللسانين ــ القرب والبعد

المقطع الرابع : الدفتر ــ الشمس

المقطع الخامس : الكلمات ــ الضجيج ــ واللمعان.

وقد يتبين للمستمع وللقارىء انني الحت على مفهوم الكلمة ــ المحور ذَلكَ لأنه أساسي، فهو يعني ان الشاعر او الكاتب حين يذكر كلمة محورية فانه سيجد نفسه ملزما أو مُخَيَّراً بعض التخيير للاتيان بكلمات أخرى تنتمي الى نفس الحقل، سواء عن طريق الترابط، اي كلمة تدعو كلمة بكيفية تكاد تكون ضرورية، او التداعي، وذلك حينما ينساق الوهم ليعقد الصلة بين اشياء أو كلمات لا رابط بينها ظاهريا، على ان العلاقة بين التداعي والترابط جدلية، اذ لا يخلو عمل انساني منهما، وكل ما هنالك ان احدهما يهيمن على الآخر بحسب مقصدية المتكلم وهيأة المخاطب ونوعية الخطاب.

واذا ما اردت أن امثل فإن «الكلية» محور، يستدعي بالترابط : ادارة واساتذة وطلبة ــ وبالتداعي أشياء اخرى.

«والطالب» محور يستدعي : الحصول على الباكالوريا وهياة مُلقنة وامتحانات...

ــ فالمحور اذن، يَشْتَرِطُ المنتج والمتلقي في آن واحد بما يبعثه من انتظار في كل منهما.

ولأرجع بعد هذا الايضاح للنص لأدلل على هذا الذي قدَّمْتُه فـ «راية» ارتبط بها التناسل والتمزق.. والدم بالدم : الحرب وما تقتضيه من انتصار وانهزام؛ وماء البحر استدعى أوصافا

معينة، والتنظير تضمن منظرا وهياة ومستمعين ولغة واسئلة واجوبة؛ والازدواجية انبنى عليها ــ ازدواجية اللغة والموقف... وَلْيَسِرْ من أراد على هذا الطريق في باقي المقاطع.

ولكن هذا الارتباط ليس ضروريا بين الفقرات وانما بُنِيَ كثير منها على التداعي، فلم يكن الشاعر ملزما بان يتحدث عن الماء في المقطع الاول لعقد المشابهة مع ما تقدم و لم يفرض عليه الاتيان بصورة «شمس هرمة» لتوضيح المقاطع الثلاثة السابقة.

وينبني ما تقدم بالنظر الى العلاقة المعجمية المتعددة بين مكونات المحور، اذ قد تكون ترادفية او تداخلية او تضادية او تناقضية، على ان هذه العلاقات المضبوطة في النظام اللغوي تتحول الى مائعة في نظام النص، وخصوصا في بعض النصوص الشعرية، عن طريق المجاز الخالق، وخلق ألفاظ جديدة او التلاعب بالفاظ قديمة(12).

التركيب والدورية :

يتناسل النص الشعري ــ اذن ــ بواسطة شبكة العلاقات المعجمية الحقيقية او الوهمية. كما يتناسل بالتركيب، واقصد هنا التراكيب المتطابقة او المتشابهة، لا اي تركيب مهما كان نوعه فقد قدمت بعض الاشارات الى التراكيب الاستعارية، وسياتي تبيان تناسل التراكيب الاخرى.

اذا اتضح هذا فلأقدم التراكيب المقصورة من خلال مقاطع القصيدة

المقطع الاول :

ــ غَدَتْ رَايتَيْنِ =
ــ غَدَتْ مِزَقاً
ــ أكَانَ انْهِزَاماً =
ــ أو كَانَ انْتِصَاراً
ــ لِمَنْ =
ــ عَلَى مَنْ

المقطع الثاني :

ــ كَانَ يَعْقِدُ =
ــ كَانَ يُفَكِّرُ
ــ كَيْفَ يَعْبُرُ =
ــ كَيْفَ يُغَيِّرُ

(12) هذا مؤسس على نظرية «الإسمية» و «التجريبية».

ـ مِنْ مُطْلَقٍ لُغَوِيّ =
ـ إِلَى مُطْلَقٍ لُغَوِيّ
ـ فَفَرِيقٌ نَجَا بِخِيَانَتِهِ =
ـ وَفَرِيقٌ مَضَى بِخِيَانته
ـ يَمْسَحُ لِحْيَتَهُ =
ـ يَمْسَحُ لِحْيَتَهُ
ـ وَيُدَخِّنُ غَلْيُونَهُ الآبَنُوسِيَّ =
ـ وَيُدَخِّنُ غَلْيُونَهُ الآبَنُوسِيَّ

المقطع الثالث

ـ مِنْ جَسَد الدَّائِرَةْ =
ـ مِنْ خَارِجِ الدَّائِرَةْ
ـ إِذَا اشْتَعَلَ القُرْبُ =
ـ وإذَا اشْتَعَلَ الْبعْدُ.

المقطع الرابع :

ـ أَعُودُ إِلَيْهِ =
ـ أُقَلِّبُهُ
ـ أَقْرَأُ فِيهِ
ـ كَيْفَ تَغَيَّرَ =
ـ كَيْفَ غَدَا
ـ أَرْسُمُهَا =
ـ أَرْسُمُ أُخْرَى

المقطع الخامس

ـ هِيَ الْكَلِمَاتُ =
ـ هِيَ الأَشْيَاءُ
ـ فَمَا بَالُهَا لاتُبِينُ =
ـ فَهَلْ تَسْتَبِينُ.

ان وظيفة هذه التراكيب هي تحقيق الدورية المشار اليها، ولكنها ليست تحصيل حاصل مطلق، ففيها التعضيد والالحاح والابداء والاعادة ولكنها في الوقت نفسه تحتوي على جديد

ما. ومفهوم هذا ان التراكيب التي ليست متطابقة ولا متشابهة هي في توتر مع خلافها، فالعلاقتان، التعضيدية والتصادمية تنعكسان على مستوى التركيب ايضا.

ان هاتين العلاقتين التعضيدية والتصادمية اللتين رصدتهما على مستوى المعجم والدلالة والتركيب ساحاول تبيانهما على مستوى ما ادعوه «بالحوار» على اني سانوعه الى ما ذكرت سالفا :

الحوار الصريح : اقصد به ما وجد فيه مؤشر «قال» «قلت» «سأل» «أجبت» وما أشبه ذلك.

— بالنسبة لـ «قال» و «قلت» لم اجدها الا مرة واحدة في المقطع الثاني

فَقَالَ : انْظُرُوا
فِي مَعَانِي المَعَانِي

— ولم أجد الاستفهام إلا في المقطع الأول

أَكَانَ انْهِزَاماً
لِمَنْ ؟
أَوْ كَانَ انْتِصَاراً
عَلَى مَنْ ؟

— وفي المقطع الخامس :

هِيَ الْكَلِمَاتُ
فَمَا بَالُهَا لاتُبِينُ ؟
هِيَ الأَشْيَاءُ
فَهَلْ تَسْتَبِينُ ؟

ولكن هناك استفهاما غير مباشر في :

كَانَ يُفَكِّرُ
كَيْفَ يُغَيِّرُ (المقطع الثاني)
كَيْفَ يَعْبُرُ
أَقْرَأُ كَيْفَ تَغَيَّرَ (المقطع الرابع)
كَيْفَ غَدَا وَرَقاً اصْفَراً

على ان هذا الاستفهام سواء اكان مباشرا ام غير مباشر، فانه لاجواب له، فهو استفهام بلاغي، ولذلك يمكن القول ان الحوار الصريح والواضح في هذا النص قليل جدا ومعنى هذا ان :

+ الحوار المضمر، هو المهيمن، وهذا ينسجم مع سمة النص السردية، على اني ساقسم هذا النوع إلى :

+ حوار خطي وأفقي، واقصد بهذه السمة متابعة القصيدة بيتا بيتا الى نهايتها، ومقياس وجوده، في نظري ان يكون هناك «فصل» لا «وصل» ومعنى هذا ان تكون الجملة جوابا عن سؤال مقدر، وتصح ان تؤول بمفرد، وحينئذ، فانها تكون خبرا او صفة او بيانا، او حالا او توكيدا... وتوضيح هذا :

راية : ماذا حصل ؟ تَتَنَاسَلُ....
ماذا حدث ؟ غَدَتْ رايَتَيْنِ
ماذا حدث ؟ غَدَتْ مِزَقاً
ماذا حدث ؟ كُلَّمَا اشْتَعَلَتْ لَعَنَتْ أُخْتَهَا
ماذا ايضا ؟ تَغْسِلُ الدَّمَ بالدَّم....

هذا مثل من المقطع الاول، ويمكن ان امثل بشيء من المقطع الاخير

كنت فوقي. ماذا ؟ كدَائِرَة الجُبِّ
ماذا ؟ ضجَّة
ماذا ؟ تَتَرَدَّدُ
ماذا ؟ لَمَعَانٌ

+ حوار عمودي :

اذا اتضح هذا، فللقارىء ان يجرب بنفسه بناء على بعض المقاييس التي قدمتها، وعلي ان اتوجه صوب الحوار العمودي، واعني به الثوابت التي تتحكم في بنية اي نص، سواء كان شعريا ام نثريا، فلسفيا ام خرافة عجوز... والثوابت هي العوامل الستة المعروفة : المرسل والمرسل اليه والموضوع الثمين المبحوث عنه، والبطل الباحث والعامل المساعد، والعامل المعوق. ولاستخلاصها فاني سابحث عنها في كل مقطع على حدة ثم اركب بين ذلك جميعا حتى احصل على بنيات مشتركة تكون مقدمة لاستخلاص بعض النتائج.

المقطع الاول :

الآمـــر	الموضوع الثمين	المامـــور
(الراية ـــ **الهياة**)	(تغيير الواقع)	(النزوات والشهوات)
العامل المساعد	البـــطل	العامل المعوق
(الانصار ـــ الحيل ـــ المكر)	(الانســـان)	(فقدان الهوية)

المقطع الثاني

الآمـــر	الموضوع الثمين	المامـــور
(هيأة التنظير)	(العبـــور)	(المريدون)
المساعـــد	البطـــل	المعـــــوق
(الخطابة — المظاهر)	(المنظر)	(التشتت)

المقطع الثالث

الآمـــــر	الموضوع الثمين	المـامـــور
(الدائـــرة)	(الاقناع — التحكم)	(الصفـوف)
المساعـــد	البطـــل	المعـــوق
(موقع القرب)	(المهـــرج)	(موقع البعـــد)

المقطع الرابع :

هو تكثيف رمزي يلخص المراحل الثلاث الضمنية في المقاطع الثلاثة السابقة ولذلك فهو عبارة عن :

بدايـــة	وســـط	نهايـــة
(مرحلة الاختيار)	(مرحلة الانجاز)	(مرحلة التشريف أو التبكيت

المقطع الخامس :

الآمـــر	الموضـــوع	المامـــور
(الكيان المتكلم)	(الشهـــرة)	(الكلمـــات)
العامل المساعد	البطـــل	العامل المعـوق
(الضجيـــج)	(المتكلـــم)	(بداية النهاية)

فلأركّب الآن بين عوامل المقاطع جميعها، وهي :

الآمـــر (أو المـــرسل) : الراية — الهيأة
هيأة التنظير
الدائرة
الهيأة المتكلمة

المامور (أو المرسل اليه) : النزوات
المريدون
الصفوف
الكلمات

العامل المساعد : الانصار ــ الحيل ــ المكر
ــ الخطابة ــ المظاهر
ــ موقع القرب
ــ الضجيج

العامل المعوق : ــ فقدان الهوية
ــ التشتت
ــ موقع البعد
ــ بداية النهاية

الموضوع الثمين : ــ تغيير الموقع
ــ العبور
ــ الاقناع للتحكم
ــ الشهرة

البطل : ــ الانسان
ــ المنظر
ــ المهرج
ــ العجز عن الكلام

يستخلص من تركيب العوامل علاقة الخصوص بالعموم، فهناك تدرج يتجلى في (العامل المرسل)، وهناك عوامل تأتي كاسباب لاشباع رغبات العامل الاول (المرسل اليه)، وهناك اتجاه نحو العجز (البطل). هناك تقدم، اذن في نُمُوّ القصيدة، ولكنه بطيء، ولذلك يكاد القارىء يجد نفس العوامل تتردد في صيغ مختلفة.

تــركيب

على ان هذا الحوار العميق هو افقي بالنسبة لما يتحكم فيه ويسيره وهو المقصدية ــ الاجتماعية اي كل خلفيات الشاعر الثقافية والسياسية والاقتصادية، فمقصدية الشاعر ــ اجتماعية توجّهُ تناسل النص اذن وتحدد نوعيته، وشكل المهارات التي يصوغه بها. امام هذه القناعة اتجهت الى استكشاف آليات تناسل النص موظفا مفهوما اجرائيا اساسيا هو : «الانسجام» اي اني افرض ان هناك علاقات تركيبية ومنطقية ودلالية وزمانية ــ فضائية تربط بين اجزائه، عَلَيَّ ان افسرها اذا كانت ظاهرة، وعلي ان اجتهد في الكشف عنها اذا كانت خفية.

لتحقيق هذه الغاية استخدمْتُ مفهوم «الكلمة ــ المحور» التي لا تلبث ان تتحول الى الجملة ــ المنطلق. وحين ينتقل النص من تشاكل الى تشاكل يَمُرُّ بالجملة – القنطرة، .او

الكلمة ــ الرابط. وتتلاقى تفاعلات هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف التي تكون في نقطة ما من النص.

وقد نتبين من خلال الرصد ان عنوان القصيدة (قصائد الى ذاكرة من رماد) هي : غربة الماء + العبور + تناوب النباح + شمس هرمة + سيدة الضوء، فالمقاطع اذن ليست الا تمطيطاً للعنوان وتقليبا له في صور مختلفة او ان شئت أقُولُ : إنَّه تكثيف لها، كما ان كل مقطع كان يخصص المقطع الذي يسبقه بكيفية مّا.

وساعبر عن هذا برموز، مبتدئا من الظاهر الى الخفي مما سينتج عنه متغيرات تؤول في الاخير الى ثابت واحد.

1 ــ المقطع الاول، المقطع الثاني، المقطع الثالث، المقطع الرابع، المقطع الخامس
(1 ــ ب)، (جـ ــ د)، (د ــ هـ)، (و، ز)، (حـ، ط)

فهذا المتغير يبين ان العلاقة الوحيدة هي الموجودة بين المقطع الثاني، والمقطع الثالث، فهما اللذان يشتركان في (د) اي انهما يتحدثان عن موضوعة واحدة، هي (المنظر ــ ذو اللسانين).

2 ــ المقطع الاول، المقطع الثاني، المقطع الثالث، المقطع الرابع، المقطع الخامس
(أ، ب) (ب ــ جـ) (جـ، د) (هـ، و) (ز، ح)

يبين هذا المتغير العلاقة بين ثلاثة مقاطع اذ تشترك في (ب، جـ)، وعلى هذا فكل منها يسلم الى الآخر. وتحقيقا لهذه الغاية فقد عُودِلَتْ «الراية» بـ «الانسان» أي أن الأمر أصبح على الشكل التالي : (الانسان، الانسان المنظر، الانسان ذو اللسانين)، ولكن العلاقة تبقى غير واضحة بينها وبين المقطعين اللاحقين.

3 ــ المقطع الاول، المقطع الثاني، المقطع الثالث، المقطع الرابع، المقطع الخامس
(أ، ب) (ب، جـ) (جـ، د) (د، هـ) (هـ، و)

يتبين من هذا المتغير ان المقاطع القصيرة جميعها اصبحت بينها صِلاَتٌ حميمة، كل منها ياخذ بيد جاره. ولم يتوصل الى هذه النتيجة الاّ بالانتباه الى موضوعة (الهيمنة على اللغة) في المقطع الرابع، وموضوعة (الكلمات) في المقطع الخامس فالحاصل هو :

(الانسان، الانسان المنظر، الانسان ذو اللسانيين، الانسان المهيمن على اللغة، الانسان المستعمل لكلماتها) اي ان الموضوعة العامة او التشاكل ــ الرسالة، هُو وسيطُ اللغة وكيفية استعمال الانسان لها.

ان تناسل النص على هذه الخَطّيَّة هو الطبيعي، اذ لابد من تشابه واختلاف، لأنَّ كل جملة يَكون لها اشتراك واختلاف مع ما يليها، وكذلك كل مقطع، ولكن الامر ليس على هذا المنوال في الخطاب الشعري الذي يمتاز بدورية المعنى وكثافته كما تجلى ذلك فِيمَا رصدناه،

إن على مستوى الكلمات او التراكيب او الدلالة، وان على مستوى العوامل.

لتوضيح هذا، ارجع الى الحَاصل السابق :

الانسان، الانسان المنظر، الانسان ذو اللسانين، الانسان المهيمن على اللغة
(أ، ب) (أ، ج)، (أ، د)، (أ، هـ)
الانسان المستعمل لكلماتها
(أ، و)

فالمغايرة ليست الا تمطيطاً وتنويعا لمنطلق واحد، ومن ثَمَّةَ، فتقدم الخطاب الشعري يتم على أساس يمكن أن يشبه بالدَّوائِرِ التي يكون تقاطعها أكثر من استقلالها.

وبالضرورة فان رصد هذا على مستوى النص ككل يمكن ان يوجد على مستوى كل مقطع ايضا.

ولذلك، فانه ينبغي ان لا يخدع القارىء بما يجد من تعدد المواضيع داخل المقطع الواحد، ففي «غربة الماء» : هناك حديث عن الراية، وحديث عن الدم وحديث عن الماء. ولكنه حين
(أ، ب) (جـ، د) (هـ، و)
ينظر اليه بواسطة الجملة ــ القنطرة، والكلمة الرابط يصبح الامر على الشكل التالي : الراية ــ الانسان، الانسان ــ البرق، البرق ــ الماء. ولكن عند التامل يجد المرء ان الراية
(أ، ب) (ب، جـ) (جـ، د)
والبرق ليسا الا رمزين للانسان، وحينئذ فانه ينتج تراكم واضح ملح على هذه الموضوعة : (أ، ب)، (أ، جـ). (أ، د) وان اريد التدقيق، فان الوضع كما يلي : (أ، ب)، (أ، جـ)، (أ، د)
1 2
أي أن هناك تخصيصا وتفريعا للمنطلق وليس هناك اعادة صرف له.

يمكن ان يلتمس هذا على مستوى كل فقرة في بعض المقاطع، ففي «غربة الماء» ثلاث :

+ من س (1 ــ 3).
(أ، ب)، (أ، جـ)، (أ، د) I فقرة الراية
(1) 2

+ من س (4 ــ 9) :
(أ، ب)، (أ، جـ)، (أ، د)، (أ، د) = فقرة الصراع (الدم بالدم)
1 (2) (3)

+ من س (10 ــ 19) :
(أ، ب)، (أ، جـ)، (أ، د) استحالة البرق الى رماد.
(1) (2)

وفي «شمس هرمة» فقرتان اساسيتان هُمَا :

1 ــ الحديث عن الدفتر من س (1 ــ 14)، 2 ــ والحديث عن الشمس
(أ، ب) (جـ، د)
من س (15 ــ 22).

وعناصر الاولى هي : (أ، ب)، (أ، جـ)، (أ، د)، (أ، هـ)... (أ، و)... (أ، ز).
(1) (2) (3) (4) (5)

وعناصر الثانية هي : (أ، ب)، (أ، جـ)... (أ. د)، (أ، جـ + أ، د) = تكثيف.
1 2 2 1

وفي «سيدة الضوء» يوجد :

سيدة الضوء من س (1 ــ 6)، والكلمات والاشياء، من س (7 ــ 10)
(أ، ب) (حـ، د)

وسيدة الضوء من س (11 ــ 21)
(ب، أ).
(1) (1)

ولتوضيح الصلة يمكن ان يقال :

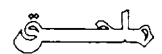
الصحة واللمعان، الكلمات، النهاية بالكلمات
بالكلمات
(أ، ب)، (ب، جـ)، (ب، أ)

اذن، (أ، ب)، (أ، جـ)، (ب، أ) = أتى الضرر مما يعتقد أن به النفع (13).
1 1 1

وبعد فاني أظن أن القارىء يستخلص من هذا التحليل ان تناسل هذا النص تم بكيفية دورية، فقد رآها تحققت معجميا وتركيبيا، ودلاليا وعوامل، على أنه إذا كانت الدورية محايثة لأي نص شعري، فان مقصدية الشاعر واجتماعيته ــ وعيا او بدون وعي ــ عمقتها والحت عليها، ويكفيني اني اوضحتها، وللمؤول اذا اراد، ان يعطيها ابعادها ودلالتها.

---

(13) هذا التحليل استفاد من «نظرية العمل التواصلي» بعد أن كيفها وأدخل عليها بعض التعديل.



قصائد إلى ذاكرة من رماد

شعـر :
محمد الحمار الكنوني

1 ــ غربة الماء

رايةٌ تتناسل أو تتمزَّقُ في صَخَبٍ وَثَنِي
غَـدَتْ رايتَيْـن
غَـدَتْ مِزَقـاً
كلما اشتعلت لَعَنَتْ أُخْتها
تَغسِلُ الدَّمَ بالدَّم بالفَرَحِ الهَمَجي
أَكَـانَ آنْهِزامـاً
لِمَـنْ ؟
أَوْ كـانَ آنتصـاراً
عَلَـى مَـنْ ؟
فَهَا أَنْتَ ذَا أَيُّهَا البَرَقُ بَعْدَ آشْتِعَالِك
تَسْكُنُ بَيْنَ رَمَادِك
كَالْمَـاء فِي الكَـأسِ
يَفْقِدُ ذَاكِرةَ البَحْرِ، زُرقَتَه
يَتحَوَّلُ من كائِنٍ سَرَمَدي
التَّلَـوُّنِ والهَيَجَـانِ
إلى جَسَـدٍ دَائِـري
غَرِيبٍ عن اللَّونِ والمَوْج
يَسْكُنُ بين الزُّجَـاجِ
وبَيْنَ النُّزوعِ إلَى البَحْرِ...

2 ــ العبور

كانَ يَعْقِد مَجْلِسَهُ لينظّر،
قَلَّبَ أوْرَاقَـهُ
وَهُوَ يَمْسَحُ لِحْيَتَـهُ

ويدخِّنُ غليونه الابْنوسِيِّ،
كـان يُفَكِّـرُ
كَيْـفَ يُغَيِّـرُ
مُعجَمَهُ وتَراكيبَـه،
كَيْـفَ يَعْبُـر
منْ مُطْلَقٍ لُغَـوِي
إلَى مُطْلَقٍ لُغَـوي...
رَأى في عُيُونِ المُريدين
أسئِلَـة وكَلاَمـاً
فَقَـالَ : آنْظُـرُوا
في مَعَانِي المَعَاني،
آنْبُذُوا الكَلِمَـات
الَّتِي للتَّواصُـلِ تَنْزَع
أوْ لِلْقَطِيعَـة...
حَتَّى إذَا حَمِيَ المَجْلِسُ النَّظَرِي
ولَعْلَعَ صَوْتُ السِّبَـابِ
ونَمَتِ الخِيانَـاتُ
فآنْكَسَرَ الجَمْـعُ،
عَنْ دَغَـلٍ خَرَجُـوا
فَفَرِيقٌ نَجَا بخِيَانَتِه
وفَرِيقٌ مَضَى فِي المَجَامِعِ
يَمْسَـحُ لِحْيَتَـهُ
ويُدَخِّنُ غَلْيُونَهُ الأَبْنُوسيّ

3 ــ تناوب النباح

لَيْسَ يَشْكُو ازْدِوَاجِيَةً أوْ فُصاماً،
وَلَكِنَّهُ رَجُلٌ ذُو لِسَانَيْنِ
أوْ هُوَ إنْ شِئْتُمُو مُلْتَقَى لُغَتَيْنِ
فَيَكْتُبُ أوْ يَتَحَدَّثُ
مِنْ مَوْقِعِ الْقُرْبِ وَالْبُعْدِ
مِنْ جَسَدِ الدَّائِرَةْ،
إذَا اشْتَعَلَ الْقُرْبُ...

فَلْتَسْتَكِن أَيُّهَا الْحَرْفُ
وَانْطَفِئِي فِي المَوَاقِفِ أَيَّتُهَا الذَّاكِرَةْ،
واسْتَحِلْ يَا سَوَادُ بَيَاضاً
وَكُنْ أَيُّهَا الشَّرْقُ غَرْباً
فَعَيْنُ الرِّضَى تَلِدُ اللُّغَةَ العَاهِرَةْ،
وَإِذَا اشْتَعَلَ الْبُعْدُ
لَمْ يَبْقَ بَيْنَ الرِّضَا والنُّبَاحِ
سِوَى رَكْلَةٍ.
ثُمَّ يَأْخُذُ نَوْبَتَهُ ذُو اللِّسَانَيْنِ
بَيْنَ الصُّفُوفِ
لِيَبْدَأَ فِي لُغَةِ النَّبْحِ
مِنْ خَارِجِ الدَّائِرَةْ

3 — شمس هرمة

دَفْتَرٌ مَدْرَسِيٌّ قَدِيمٌ
أَعُودُ إِلَيْهِ
أُقَلِّبُهُ بَيْنَ حِينٍ وَآخَرَ
أَقْرَأُ فِيهِ حَيَاتِي الصَّغِيرَةَ،
كَانَتْ حُرُوفِي
مائِلَةً فِي الْبِدَايَةِ
ثُمَّ آسْتَقَامَتْ
عَلَى الصَّفَحَاتِ الأَخِيرَة،
أَقْرَأُ كَيْفَ تَغَيَّرَ
كَيْفَ غَدَا وَرَقاً أَصْفَرَا
آسْتَحَالَ المدَادُ عَلَيْهِ
تَنَاثَرَ بَيْنَ رُسُومِي الْكَثِيرَةِ،
حَيْثُ وَقَفْتُ طَوِيلاً أَقْرَأُ
عِنْدَ دَوَائِرَ، بَيْنَ سَمَاءٍ وَمَاء،
هِيَ الشَّمْسُ دَائِرَةٌ
كُنْتُ أَرْسُمُهَا
تَتَوَلَّدُ عِنْدَ الشُّروق
لِتَكْبُرَ

ثُمَّ لتَهْرَمَ فَوْقَ الْغُرُوب
فَأَرْسُمُ أُخرَى،
وَبَيْنَ الدَّوَائِرِ وَالحُلْم
كَانَتْ حُدُودُ رُسُومِي الْكَثِيرَة

4 ــ سيدة الضوء

كُنْتُ فَوْقِي كدائرة الجب
لاَ أَتَبَيَّنُ مَا خَلفَهَا،
ضَجَّةٌ تَتَرَدَّدُ فِي المُنْتَأَى
لَمَعَانٌ يُومِضُ بَيْنَ السجوف
فَيَشْغَلُنِي التَّوْقُ
بَيْنَ اليَقِينِ وَبَيْنَ السُّؤَالِ
هِيَ الْكَلِمَاتُ
فَمَا بَالُهَا لاَ تُبِينُ ؟
هِيَ الأَشْيَاءُ
فَهَلْ تَسْتَبِين ؟
لَقَدْ كُنتَ لِي بَيْنَ بَسْمَلَتِي وَصَلاَتِي
سَيِّدة الضَوْء
ذَاكِرَة المُنْتَهَى
كُلَّمَا أَوْغَلَتْ بِي الرُّؤى فِي الْغُيُوبْ،
وَحِينَ عَلاَ فِي المَدَارَاتِ صَوْتُ الْهُرُوبِ
تَبَيَّنَ أَنَّ الضَّجِيجَ
مَوَاثِيق للجُرْحِ لاَ لِلْوَفَاءِ
وَأَنَّ التَّوَهُّجَ فِي اللَّمَعَانِ
ابْتِدَاء انْتِهَاء
وَأَنَّكِ سيدتي
كُنْتِ لِي...

الخطاب الاقناعي : الاشهار نموذجا

محمد خلاف

المدخــل :

يقول روبير كيران ROBERT GUERIN «إن الهَواء الذي نستنشقه مكوّنٌ من الأكسجين والنتروجين والاشهار»(1) وإن دَلَّ هذا القولُ على شيء فإن دلالته تَكْمُنُ في الدور الخطير الذي أصبح الإشهار يضطلع به في عصرنا وحياتنا اليومية. فالاشهار ظاهرةٌ حضارية مرتبطة بالانسان ككائن اقتصادي يلزمه البحث عن الاساليب التي تمكنه من تسويق منتوجاته وابتياع مستلزماته من البضائع والخدمات في سوق تطبعه الوفرة والتنافس المترتب عن هذه الوفرة.

وهناك دراسات متعددة تناولت الاشهار من زوايا مختلفة تتراوح بين المعالجة التقنية والمهنية والاعتبارات القانونية والاقتصادية والاجتماعية. غير أن الاشهار كخطاب من نوع خاص بقي لمدة طويلة خارج الاهتمام، نظرا لكونه يُعَدُّ عملية بعيدة عن المجال الادبي، لكن حضوره المكثف في الحقل المعرفي المعاصر مع التطور الذي حصل في دراسة مختلف فنون القول أَبْرَزَهُ كصنف متميز من أصناف الخطاب الذي يُمكن إدراجه ضمن المحاولات التي ترمي الى تحليل الخطاب وبناء نظرية متكاملة لما يسمى بتصنيف الخطاب (La typologie du discours).

وقد أصبح الاشهار اليوم سلطة قائمة بذاتها، يُمارسُ علينا سلطانه في الشارع وفي البيت وفي كل مكان حَلَلْنا به أو أرتحلنا اليه. وهو يتخلل المجلاّت والجرائد التي نُطالعها ويشنِّفُ أسماعنا بأناشيد ترددها كل الافواه. ويزين مناظرنا الحضرية منها والقروية... بحيث تجد أينما قادتك خُطاكَ مُلصقا يستوقفك أو منشورا يوجه اليك الدعوة أو اعلانا يخبرك عن بضاعة، أو اللجوء الى مؤسسة من أجل خدمتك. وهذا وذاك يجعل الفرد في قبضة هذه القوة التي تعمل بهدوء لكسب الثقة بما تخبر به. وربما كان للاشهار أثر أبعد من هذا وأعمق، حيث

---

(1) انظر Robert LEDUC : La publicité, une force au service de l'entreprise, Paris, DUNOD (4°. Edition 1973) ص 4

أنه أصبح اليوم بإمكانه ممارسة تأثير قوي على البنية الاجتماعية والذوق الجماعي للفئات التي يتوجه اليها، ويتأتّى له ذلك عن طريق القيم التي يؤسسها **بفضل العادات الاستهلاكية الجديدة التي يُمَرِّرُها ويَنْشُرها ويروِّجُ لها.**

تلك هي الأسباب الموضوعية التي حدت بنا لاختيار هذا النوع من الخطاب كموضوع لمداخلتنا.. بيد أن معالجة مثل هذا الموضوع تَقتضي بعض الملاحظات الاولية والأساسية التي سوْف تُؤطِّرُ طرحنا وتوجه خطابنا.

1 ـ مفهوم الاشهار :

يبدو في أول وهلة أن الفرد يستطيع إدراك هوية نص من النصوص على انه اعلان اشهاري بكل سهولة، وهذا يعني ان الاشهار له أشكالٌ وخصوصيات تميزه وتحدد ماهيته. إلا أنه من الناحية التجريبية يتبين ان المجتمع يعج بأنواع كثيرة من الخطابات لها نفس الخصوصيات، لكنها ليست من الاشهار في شيء. ولذلك يجب التحقيق في هويته حتى يتسنى لنا رسم حدوده ورصد خصوصياته وتحليل أساليبه الاقناعية.

إن الاشهار وليد ظروف اقتصادية تزدهر فيها التجارة وتجعل التاجر أو المنتج في حاجة الى البحث عن الوسائل والاساليب التي تمكنه من بيع بضاعته أو خدماته للغير. فالاشهار إذن، عملية بيع من شخص أو جماعة إلى مشتر قد يكون هو الآخر فردا أو جماعة، لكن مجال عمله ينحصر في نقل الخبر وخلق المناخ الملائم لاستقبال **وقبول** المنتوج الذي يتم الاعلان عنه.

وقد شهد في السنين الاخيرة اهتماما بالغا نظرا للغزو الذي اصبح يمارسه في حياة المجتمعات والشعوب نتيجة التوسع الهائل للشركات الصناعية المنتجة لمواد متشابهة. حيث أن التنافس بين هذه الشركات أصبح أكثر حدة الى درجة ان المنتوج لم يعد كافيا في حد ذاته، فكان من اللازم اللجوء الى حملات دعائية ومهرجانات خطابية لترويجه وحتى يتم هذا الرواج في ظروف حسنة لابد من كسب ثقة المشتري والدفع به للارتياح بناءا على أساليب إقناعية مضبوطة. بهذا المعنى لا يكتفي الاشهار باستعمال تقنيات البيع فقط بل يصبح إجراءا يسعى الى توليد تصرفات لدَى الشخص والجماعة معا، وسلوكا يسعى إلى تبني ما يُقترح وتصديق ما يُقال. من هذا المنظور يصبح الاشهارُ فنا إقناعيا يعمل على تنشيط الرغبات ليهدي الى الشِّراء. والاشهاري الماهر هو ذلك الذي يكون على علم بالحاجيات الأكثر حدَّة، واعية كانت أم غير واعية، ليرشد صاحبها الى الحل المتمثل في البضاعة ومكانها ونوعها وطرائق استعمالها...

ان المستهلك من طبيعته المقاومة وعدم الانصياع لخطاب التاجر، بذلك تم الاستعانة بوكالة الاشهار التي تتقدم بالنيابة عن صاحب السلعة من أجل تمجيدها وترقية مستواها اذا كانت متداولة منذ أمدٍ، أو تكوينِ فكرةٍ طيبة عنها اذا كانت منتوجا حديث العهد بالسوق. فالاشهار

تغيير وتعديل لادراكنا واحكامنا على الاشياء بل هو، في آخر المطاف، انتصار على مقاومة المستهلك حيث أنه يغير عاداته الاستهلاكية مبينا حسنات السلوك الجديد الذي يقترحُه.

ويعرف لنا فريز بوند الاشهار بأنه :

«كل وسيلة ــ مطبوعة كانت أم شفوية أم مصورة، تستهدف بيع أي شيء يريد البائع أن يبيعه من بضائع وخدمات وأفكار»(2).

ويتجلى لنا في هذا التحديد أن الباحث يُضيف الافكار باعتبارها أيضا قابلة للتسويق. والواقع أن عددا كبيرا من الدارسين للاشهار يتجاوزون حدود السلع كما نلاحظ في تعريف آخر لأوجل OGLE الذي يتحدث عن الدعاية بشكل عام قائلا :

«هي كل مجهود يُبْذَلُ لتغيير الآراء والمواقف»(3) ومثل هذا الشُمول لن يساعدنا على التعرف عن الاشهار بدقة.

يقول حسن الحسن بدوره عن الدعاية :

«هي محاولة التأثير في شخصيات الافراد والسيطرة على سلوكهم لاغراض غير علمية [حيث] تَقوم الداعيةُ بالاتصال بشخص لتَحمله على إتيان عمل معين أو للتأثير في مسلكه»(4).

نعم، إن الاشهار ينتمي الى الدعاية كمفهوم عام وشامل إلا أن موضوعنا يتعلق بنوع واحد من هذه الدعاية وهو الجانب الخاص بالمجال التجاري، ولذلك وجب رسم حدوده وفصله ليتسنى لنا رصد إشكاليته.

2 ــ الدعاية السياسية والدعاية التجارية :

يلتقي المَفْهُومان فيما يسمى بالعلاقات العامة، والواقع أنهما صنوان يشتركان في كثير من المظاهر يمكن تلخيصها في النقط التالية :

ــ الدعايتان لهما طبيعة إخبارية وهدفٌ واحد يتمثل في إشاعة الفكرة بين الناس.

ــ كلتاهما تستعمل نفس المواد والتقنيات والأساليب الاقناعية المتشابهة للوصول الى أكبر عدد ممكن من الجمهور وبالتالي حمله على قبول واعتناق ما تؤكده له رغم أنه غير راغب في ذلك.

(2) ف. فريز بوند : **مدخل الى الصحافة** (ترجمة راجي صهيون)، بيروت مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر 1964، ص، 453.

(3) انظر د. خليل صابات : **الصحافة، رسالة واستعداد وفن وعلم**، القاهرة دار المعارف (الطبعة الثانية) ص 312.

(4) نفسه.

ــ وسائلهما التواصلية واحدة : الراديو، التلفزة، السينا، الصحافة، الملصقات، المهرجانات، والحملات في شتى أنواعها.

ــ من الناحية التاريخية واللغوية ترتبط الدعايتان بالدعوة الى شيء معين، مادياً كان أو معنوياً.

ــ في عصرنا الحالي تَسْتَعْمِلُ الدعاية السياسية نَفْسَ أساليب قرينتها التجارية في الحملات الأنتخابية والترقية السياسية لاشخاص يُراد تنصيبهم في مراكز عُليا ولا سيما في الولايات المتحدة التي قطعت أشواطا بعيدة في هذا المجال.

رغم هذه الاعتبارات فان الموضوع يقتضي منا الفصل بين المفهومين لنتفرغ للاشهار بشكل مركز. ولعل الفرق الاساسي يكمن في الغاية المتوخاة من العمليتين، اذ أن الدعاية السياسية تسعى في كل الاحوال الى التأثير على فكر الفرد والجماعة انطلاقا من اطار ايديولوجي وعقائدي، وهي تدفع بالمتلقي الى آعتناق مبادىء معينة والايمان بتعاليم محددة، بينما نجد الدعاية التجارية، ولو أنها ايديولوجية في العمق، ترمي الى تسويق البضاعة والخدمات أي أنها لاتتجاوز المجال التجاري والفائدة المادية التي تجنيها من وراء نشاطها هذا.(5)

وقد أدى الخلط بين الدعايتين الى آتخاذ مواقف انتقادية حادة تجاههما من طرف الجمهور فأدانهُما، وَوَجَّهَ لهما كُلَّ التهم. لكن الدعاية التجارية مضت في طريقها فبلورت أساليبها وغيرت آستراتيجيتها الى أن أصبحت اليوم ضرورة لا يستغني عنها فرد يعيش في مجتمع متحضر لانها تظل الوسيلة الأساسية للاسترشاد في سوق التضخم والاهتداء إلى البضائع التي هو في حاجة اليها. والاشهار اليومَ ميدانٌ متخصص يتمتع بآستقلالية ذاتية في المجال الاقتصادي وضمن وسائل الاتصال الجماهيرية، آهتم بدراسته ثُلَّةٌ من المثقفين وأهل الفكر كل من زاوية اختصاصه. غير أن الوسط العربي ما يزالُ يتجاهل هذه العملية في كل مراحلها والدور الخطير الذي تضطلع به. ومن الغريب حقا أن لا نعثر في الابحاث العربية على دراسات تُذْكَرُ في هذا المجال، خصوصا وأن العرب عرفوا نشاطا تجاريا رائجا وأصيلا عبر تاريخهم لابد أن يقترن بأساليب خاصة بالبيع على شكل أدب اقناعي يمارسه التاجر لترويج سلعه. ولعل السبب الرئيسي لغياب الاهتمام بأدب الاشهار في التراث العربي يرجع الى كون العرب آرتبطوا بالادب في مفهومه الكلاسيكي ولم يبالوا باغراض أخرى فآعْتَبَرُوهُ كلاما عاديا لا يستحق أي عناية. على كل حال فهذا موضوع يقتضي بحثا معمقا وموثقا يجب القيام به وليس لنا الآن الخوض فيه.

---

(5) في هذا الصدد يمكن الرجوع الى : غي دورندان : **الدعاية والدعاية السياسية** (ترجمت د. رالف رزق الله) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1983.

3 ــ طبيعة الاشهار :

إن طبيعة الدعاية التجارية معقدة ولن نتناولها بالتفصيل هنا، ويكفينا الجواب عن التساؤل التالي : هل الاشهار علم أم محض تقنية ؟

من الباحثين من يقر أن الاشهار قديم قدم الانسان التجاري، لكن الجديد في شأنه هو الكلام عنه أي أن الخطاب الاشهاري أدب قديم لكن الخطاب عن هذا الادب شيء جديد، وقد بلغ الاشهار ذروته في القرن العشرين حيث أصبح علما يدرس في معاهد خاصة بعدما كانت تأويه كليات الصحافة. فهو اليوم منظومة متجانسة من المعارف النظرية والتطبيقية تُكَوِّنُ الدَّاعِي، وتمده بالمناهج العلمية الكفيلة للوصول الى المستهلك عبر أساليب علمية لاتُخْطِيء إلا أن هناك أيضا من يعتبره فنا يعتمد بالاساس على الكفاءات الشخصية ورهافة الحس ودقة الملاحظة، مرجعه المعرفي العلوم الانسانية، لان الانسان مَوْضوعُهُ وهَدَفُهُ.

ونحن من جهتنا، نرى أن الاشهار مادة متعددة الاختصاصات وملتقى لعدة فروع معرفية. فهو علم في أساسه وفن في مظاهره وتقنية في أساليب عمله. تتظافر فيه جهود العالم النفساني والاقتصادي والاديب والموسيقى والتشكيلي واللغوي... مع هذا فهو عملية إبداع وميدان تتبلور فيه المواهب الخلاقة لصياغة نص الاعلان وتدقيق تشكيله. اذ لابد للنص أن يصيب أحد مواطن الاغراء المتعددة التي تستجيب له الطبيعة البشرية ولذلك لا يكتسي الاعلان طابعا تقنيا صرفا فقط، بحيث أن البحث عن الاساليب الجذابة المقنعة التي تستوقف اهتمام القارىء أو السامع بشكل يحملهما على الاستجابة أمرٌ لا يتوقف على العلم وحده. فوكالة الاشهار إذن مختبر حقيقي تشارك فيه، زمرة من الاختصاصيين في صناعة الخطاب ينتمون لى آفاق معرفية متباينة.

4 ــ الاشهار واللغة :

من وجهة نظرنا، فالدعاية كلام **Language** شكلا ومضمونا، والاشهار كنوع من الدعاية ظاهرة كلامية يُدْرِكُها القارىء والمستمع بمجرد تلقيها لأنهما يستطيعان تحديده بناء على صفات ومظاهر مضبوطة. بهذا المعنى يكون الاشهار شكلا من أشكال الاتصال الفني بين أولائك الذين يؤلفون الكلام والذين يستقبلونه ويستهلكونه أي أنه صنف من أصناف النشاط الحديثي الذي يستمد مادته من الانساق المتداولة بين من تتم مُخاطبتهم. ونستعمل الانساق هنا بالجمع نظرا لأن الاشهار منظومة نتشابك فيها عناصر الكلام المختلفة ويتحرك في مجراها الخطاب لتأدية الرسالة على أحسن وجه، ولو أدى به الامر الى مزج مواد تختلف في ماهيتها لكنها توظِّف كلها في نسق متكامل مرماه إنتاج خطاب مُقْنِع. فاللغة عند الدَّاعي ليست إلا احدى الوسائل، ورغم أنها أساسية فهي ليست الوحيدة؛ اذ أن هناك وسائل أخرى

سمعية ومرئية لها نفس القوة الاقناعية ونفس الوظيفة التواصلية : الانشودة، الصورة، الضوء، الحركة، الخ...

الاشهار إذن اطار يستعمل علامات دالة مركبة لصياغة رسالة قصد انجاز فعل. ومن خصائصه أن المرسل والمتلقى مجهولا الهوية الشخصية لكن ذلك لا يمنع من أن يشكلا كيانا، يُعينُنا على مَعْرِفَتِهِ المجالُ الاجتماعي الذي يقع فيه التواصل والنسق المستعمل كاللغة. فالداعي يلجأ إلى مثيرات يسهل إدراكها وفهمها بل وحفظها أيضا، لذلك لا يتردد في توظيف كل المواد : اللفظ : اللون، النغم الحركة والضوء؛ علما بأن كل مادة من هذه المواد قادرة على إنتاج نسق تواصلي بذاتها أو مؤلفة مع غيرها. ونكتفي هنا بتحليل نسقين يعتبران أقوى تأثيراً وأكثر استعمالا : اللغة والصورة.

من المعلوم أن للصورة قوانينها وبلاغتها، الامر الذي يجعلها تخضع لقراءة خاصة يجب على المشاهد أن يتوفر على مفاتيحها. فهي ذات تأثير في النفس عن طريق حاسةِ النظر، تجلب الاهتمام وتَستَوْقِفُ المشاهد لتثير فيه الرغبة والاستجابة، ويلجأ إليها الاشهار نظرا لوظائفها المتعددة التي نذكر منها على الخصوص :

أ ــ الوظيفة الجمالية الرامية إلى إثارة الذوق والدعوة الى التأمل في عناصرها الدقيقة. وهذه العملية أساسية بالنسبة للاشهاري لانه يجلب بها اهتمام المشاهد وحضوره ليتسنى له بعد ذلك اقتراح بضاعته.

ب ــ الوظيفة التوجيهية : الصورة فضاء مفتوح على كل التأويلات لهذا تكون مُرفَقَةً في أغلب الاحيان بتعليق لغوي قد يطول أو يقصر. وفي هذا الاطار تحيلنا الصورة على قراءة النص الذي يُثْبِتُ فيه الداعي أفكاره وحججه.

ج ــ الوظيفة التمثيلية : حيث يمكن لها ان تقدم لنا الاشياء والاشخاص في أبعادها وأشكالها بدقة تامة. الشيء الذي تعجز عنه اللغة في كثير من الاحيان، أي أنها تبقى المرجع الأول والاخير الذي يجد فيه النص تجسيده وتقويمه إذ أن المشاهد يغدو ويروح بين النص والصورة ليظل باله معلقا بهذه الاخيرة.

د ــ الوظيفة الايحائية : إن الصورة تعبير يغازل الوجدان ويُغَذِّي الاحلام، لانها عالم مفتوح على مصراعيه لكل التأويلات والتصورات، فهي تقبل إسقاطات كل فرد على حِدَةٍ وفقا لرغباته وتحاور اللاوعي وتوحي بمشاعر تختلف في طبيعتها من مُشاهِدٍ إلى آخر.

هـ ــ الوظيفة الدلالية : إن الوظائف الاربعة الاولى تتظافر كلها لخلق عالمٍ دلاليٍّ معين، وهذه الدلالة تأتي نتيجة التفكير والتأمل الذي أسسته الصورة لدى المشاهد. ولا يهمنا إذا كان هذا الأخير أصاب المضمونِ الحقيقي الذي من أجله وضعت أم لا، فالاشهاري حاضر لتقنين التأويل وتصريف الاهتمام الى عالم دلالي مضبوط عن طريق ما يؤكده في النص.

لقد بدأ الباحثون يتحدثون عن بلاغة الصورة خلال الستينات فطبقوا عليها كل المقولات التي كانت وقفا على اللغة وتوصلوا إلى نتائج جد مهمة لن نَخوض فيها في هذا العرض(6).

الاشهار إذن رسالة يتم إنجازها عبر عدة قنوات وبواسطة عناصر دالة متباينة الماهية، ووجود اللغة بجانب الصورة أو دَاخلها عِملية تقودنا الى فهمها وضبط المعنى المراد من إنشائها حتى لا يتيه الخيالُ بالمشاهد ويُبْعدَهُ عن الهدف الذي من أجله صُنِعَتْ. فوظيفة النص اللغوي هنا تتمثل في مراقبة الرسالة والحفاظ علي تأديتها على أحسن وجه. لذلك نركز على الجانب اللغوي من الاعلان لانه يظل الاداة الأساسية في ممارسة العملية الاقناعية بمعناها الدقيق.

بهذا الفهم نجد الاشهار عمليةً خطابية ومُواجَهةً كلامية، ونقصد بالخطاب هذا تلك الوحدة اللغوية الكبرى التي تأتي على شكلِ سلسلة من الجمل المترابطة والمتجانسة وهي وليدة ظروف خاصة تتحكم في صياغتها وتدفع بالشخص الى ممارسة اللغة قصد التأثير على مخاطبه بحال من الاحوال، فنحن إذن أمام ازدواجية نظرية : لغة / خطاب، وهذا الاخير هو الذي يُعطي المدلول الحقيقي للغة عن طريق استعمالها؛ إذ يصعب تصورها قبل هذا الاستعمال أي قبل إنجازها. والخطاب هو المجال الذي تكتسب فيه الوحدات اللغوية قيمها الدلالية الملموسة بعد أن كانت كيانا نظريا دالا بالقوة. فالمتكلم الباث يلجأ الى الجهاز اللغوي لبناء المعرفة التي يريد إرسالها الى المتلقي عبر شبكة من التراكيب البنيوية المضبوطة في ظروف مادية معينة. بهذا المعنى يصبح الخطاب مَسْرَحاً تجد فيه اللغة ما يمثلها ومن ينجزها قولا أو سردا أو شعرا أو خطابة... حسب مقتضى الحال واستراتيجية المتكلم(7).

---

(6) على سبيل المثال لا الحصر، يمكن مراجعة :

BARTHES, R	«Rhétorique de l'image» In **communications**, 4, Paris, Seuil, 1964. 51-40
	Mythologies, Paris, Seuil, 1970
	S/Z, Paris, Seuil, 1970.
.DURAND, J.	«Rhétorique et publicité» In **bulletin de recherches publicis** Paris, 1968
	«Les figures rhétoriques dans l'image Publicitaire les figures adjonctives» In **bulletin de recherches publicis** 6 Paris, 1969.
	«Rhétorique et image Publicitaire» In **Communication** 15 Paris, Seuil, 1970 59 - 70. ص.
ECO, U	**La Estructura Ausente**. BARCELONA. Lumen, 1972.
LAGNEAU, G	«La course au trésor (prolégomènes à une annalyse raisonnée du langage publicitaire) In **Communications** N° 17, Paris, Seuil, 1971. 97 - 82 ص
	La sociologie de la publicité. Paris. P.U.F. (coll, que sais-je N° 1678), 1977.

وكل مقال أو كتاب من هذه المراجع يحتوي على قائمة من المراجع يمكن الرجوع اليها.

(7) أعطى مانكونو D. MAINGUENEAU ستة تعريفات لمفهوم الخطاب دون أن يستنفد مضامينه بحيث إن المجال شاسع الارجاء...

راجع :

والاشهار ميدان تتبلور فيه اللغة وتؤدي فيه وظائفها وفق استعمال خاص، أي أنها تتحول داخله الى خطاب له خصوصياته. إلا ان الدراسة اللغوية وحدها لهذا النوع من الخطاب غير كافية اذ ان الاطار الحقيقي لدراسته تتجاوز حيثيات الكلمة المنطوقة أو المكتوبة. إن الاطار الصحيح الذي يأوي الدعاية ذو طبيعة سيميائية لأنها تخاطبنا عبر قنوات مختلفة كما أسلفنا. فالموضوع إذن متعدد الأوجه وشاسع الأرجاء. وعليه سنقتصر على البعد الاقناعي للغة التي يَتمُّ توظيفها، عِلْماً منا ان المسألة جديدة في المحيط العربي، الشيء الذي يدفعنا الى اختيار تلك الامثلة الاكثر شيوعا في وسطنا الاجتماعي نظراً لعدم توفرنا على متن مضبوط ودقيق.

5 ـــ البعد الاقناعي لخطاب الاشهار :

أ ـــ الاقناع بالأسلوب :

إن الغاية القصوى لخطاب الاشهار تكمن في اقناع الجمهور الذي يخاطبه. أما الاعلان عن البضاعة والاخبار بها فليس الا درجة أولى في سلم هذا الاقناع. فهو إذن شيء أكثر من كونه مجرد حديث يقوم به الاشهاري للتعريف بالمنتوج وتقديمه للناس، فهو ليس ملفا تقنيا ولا مدونة تضم مواصفاتِ البضاعة بل جملة من التصديقات التي يُحتال لها بالكلام عن طريق أسلوب يغازل الشعور الفردي والجماعي، وتَحْريكِ الوجدان بغية كسب الثقة والرضى عن البضاعة التي يُشهرها. تبدأ وكالة الاشهار أولا بجمع المعلومات عن السوق وسلوك الافراد الذين تتوخى مخاطبتهم ثم تعكف على البحث عن الموضوع وايجاد الفكرة الجذابة قبل الشروع في العملية الاقناعية. وتأتي هذه العملية على شكل تمجيد البضاعة وامتداحها، بحيث تكتسي لباسا أنيقا من المعاني وتنتقل من طبيعة مادية إلى عالم من القيم والدلالات بفضل تلك الهالة التي يضفيها عليها الاشهاري بحديثه لانه يعرف مواطن الاغراء «والاغترار» لدى الزبناء، ومن المعلوم أن الزبون لا يشتري دائما بناء على أسباب موضوعية لذلك يتبلور الاقناع للتأثير في النفس والوجدان عبر ميكانزمات نفسية. وهذا الاقناع بالنسبة للداعي وسيلة وغاية في نفس الآن لا ينتهي عند إقتناء البضاعة بل يتجاوز هذا الفعل ليظل مستقرا في فكر المشتري وسلوكه.

يتجلى لنا الاقناع كعملية إجرائية تقتضي أربعة عناصر : مرسل ورسالة ومُتَلَقٍ وظروف الارسال. وحينما تتألف هذه العناصر ينتج عنها ضرب من اضرب الخطاب لايهمنا مدى نجاحه في تحقيق الاقناع أو عدم تحقيقه بقدر ما تهمنا الاساليب المستعملة، لأن مسألة فاعلية الخطاب

— MAINGUENEAU, D. : **Initiation aux méthodes de l'analyse du discours**, Paris Hachette, 1976. =

— CHARAUDEAU, P. : **Langage et discours : éléments.de semiolinguistique (théorie et pratique)**, Paris Hachette, 1983.

حدث يجري خارج اللغة. لكن قبل التطرق الى هذه الاساليب تجدر بنا الاحاطة بظروف انتاج الخطاب لانها تشكل عنصراً أساسيا في بلورته.

من المعلوم أن مجال الاشهار هو السوق وما يرتبط بها، ومن المعلوم أيضا أن المستهلكين لا يشكلون طائفة متجانسة، فحاجياتهم مختلفة ومتناقضة وقد تكون متعارضة الى حد ما، نظرا للمعطيات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية لكل فئة على حدة، لذلك يجب على الوكالة الاشهارية القيام بتحليل دقيق للسوق والمستهلك في فترة تمهيدية يتصل خلالها بالجمهور قصد استطلاع رأيه قبل تركيب إعلانه.

ومن شروط نجاح أي اعلان ان يكون المتلقي في حالة تَقَبُّلٍ واستجابة، أي ان تجعلَهُ ظُرُوفُهُ صَاحِبَ المصلحة في ما يُقَدَّمُ إليه، ولديه حضور ذهني يَنِمُّ عن حاجة ملحة أو مشكل قائم يُبحث له عن حل. وهذا أمر يختلف من مجتمع الى آخر، فالناس في الغرب مثلا ذوو ذهنية إعلانية، يقرأون الإشهار ويعملون به، بينما نجد أغلبية دول العالم الثالث لاتبالي به ولاتثِق بخطابه.

في هذا الاطار نجد الاشهار أمام اشكالية معقدة بحيث يأخذ على عاتقه مسؤولية الوصول الى كل فرد على حدة في محيطه الطبيعي وكذا الى الجماعة لاقناعها وتلبية رغباتها. والجمهور عامة غير مؤهل بالقدر الكافي ليدرك المواصفات التقنية لمنتوج معين، لذلك من طبعه ان يثق بالكلمة لانه يعتبرها تناسب واقعاً ممكنا. ينطلق الاشهاري من هذا المبدأ العام ليمارس العملية الاقناعية بتهييء السامع أو القارىء واستدراجه بحيث يتوجه اليه ساعيا إلى الانسجام معه بدعوى أنه حريص على خدمته وارضائه، فيكرس بذلك أسطورة الصديق الحميم الذي لا يجوز خذلانه أو الافتراء عليه. مثلا :

1 ــ «هذا الثوب صمم خصيصا لَكِ يا سيدتي»

2 ــ «من أقطار العالم قهوة سافري جاءت اليكم بالخصوص»

3 ــ «مِتْسُوبِيشي التكنولوجيا في خدمة الانسان»

4 ــ «طريق النجاح اجتهاد مستمر، البنك التجاري المغربي يساعدكم في الوصول اليه بقروضه الخاصة لتمويل مشاريعكم... البنك التجاري المغربي متضامن معكم».

هذا النوع من الخطاب يغيب فيه الأنا اي ضمير المتكلم، ذلك لكي لا يجعل القول ذاتيا يسهل دحضه. فالاشهار ينطق باسم الجميع كما يحاول أن يتحدث نيابة عن الفرد وهذه المفارقة هي التي تجعله لا يقبل الجدال.

من خصوصياته الاساسية الايجاز. وليس أصعب على المتكلم من إيجاز التعبير المختصر والدال. فالاشهاري يبحث عن الفكرة الجديدة ثم يصوغها في قالب جيد مختصر لان الاطناب بالنسبة له هجين أسلوبا ويكلفه أثمانا باهضة ماديا. وهو يعلم جيدا ان ظاهر الكلام يحيل

على باطنه لذلك يُضَمِّنه ويُكثف دلالته بمعونة قرائن قليلة ليقول أكثر بواسطة المسكوت عنه في النص. مثلا :

1 ــ «مع رونو نشعر بالأمان»

2 ــ «لافاش كي ري المفضلة لمذاقها الفريد»

3 ــ «جيدور مشروب من عصير البرتقال الطبيعي»

4 ــ «ماجيكس امونياكي للنظافة المثالية»

5 ــ «علامة الجودة يحملها ضوب»

بالاضافة الى ذلك يحرص الاشهاري على مراعاة السياق ومطابقة الكلام لحال السامعين عملا بمبدأ مطابقة الكلام لمقتضى الحال لأنه امام جمهور غير مشخص أي أنه يجهل هَويته الشخصية، كما انه لا يعرف إذا كان المُخَاطَبُ خالي الذهن أو على علم سابق بالمنتوج، لذلك وجب عليه التأكيد في الحالتين على الحكم لإزالة الشك والتردد ودَحْضِ الجحود للوصول الى الاذهان بدون حواجز. في هذا السياق يكون خطابه إنشائيا طلبيا يؤكد شيئا لا يحْتَمِلُ الصدق ولا الكذب، وهو خطاب تتعاقب فيه تعابير تارة بالامر وتارة بالاستفهام وتارة أُخرى بالتعجب والنداء والتمني مع الصيغة الملائمة لكل من هذه الحيثيات.

الخطاب الاشهاري مَدْحٌ وتمجيد للبضاعة والخَدمات، وهو في كل الحالات تقريري ايجابي، بمعنى أنه لا يتضمن نفيا ولا نهيا ولا استنكارا، لأنه يبني عالما مثاليا تسود فيه السعادة ويعم فيه النعيم لا مَحَلَّ للمعاناة والصراعات في رحابه. فالاعلان اذن خطاب جميل يؤلف اللفظ والمعنى معا في انسجام تركيبي مؤثر يطغى عليه الاسلوب الغنائي ويلتزم بالسهولة والعذوبة في انتقاء الكلمات مع الجودة في سبكها. على هذا النحو يَنْفُرُ من الغرابة في التعبير أو السقوط في اسلوب كبار الشعراء والكتاب. فهو يأخذ بالكلمة المألوفة وقد يلجأُ أحيانا الى تبنّي لغة العامة حتى يصل الى أكبر عدد ممكن من المستهلكين.

علاوة عما سبق نجد ان هذا الصنف الخطابي لا يحجم عن استعمال أسلوب تطبعه الصنعة والمحسنات البديعية، أي تلك التعابير الدالة بشكلها لأنها ذات وقع جميل في النفس كالجناس والأوزان والقوافي والسجع الخ... ولهذا التزيين اللفظي قوة جمالية واقناعية ثمينة، حيث انها تستميل الشعور وتثير العزيمة من أجل الدفع إلى فعل الاقتناء.

وهكذا نرى أن البلاغة بالنسبة للاشهاري مادة أساسية ووسيلة ثمينة تعينه على السمو باللغة الى مستواها المجازي وأناقتها اللفظية حيث ينعدم فيها المرجع المادي لتصبح كلها إيحائية تبعث في نُفُوسِ الأفراد عددا من الاصداء الدلالية حسب أهوائِهِمْ ولسانِ حالهم بفضل الاستعارة الجميلة والتشبيه المناسبَ والكناية المَوَفَّقة... وحتى المبالغة التي لا تُفْرِطُ في الغلو

حتى لا تصدم الشعور. ويقوم المتكلم بهذا كله لانه يعرف أن الشكل ينقل سحره الى المنتوج. مثلا :

1 ــ «حليب سنطرال حليب الابطال»

2 ــ «أولتر برايت بالطعم البري، أولترا برايت يضع النجاح في ابتسامتك»

3 ــ «جبنة الاطفال شغلت الاولاد في كل البلاد»

4 ــ «فيليبس يقدم أجهزة كلها ألوان
فيليبس دقيقة الصنع والاتقان
آلات بالابيض بالانوكس وبالالوان
فيليبس، الضمان في كل مكان»

ينقسم الاعلان على العموم الى ثلاثة فقرات : الاستهلال والعرض والخرجة. الاستهلال أو الصدر عبارة عن اطلالة على الموضوع وهو لحظة استهواء يأتي على شكل حكمة أو شعار أو فكرة عامة من شأنها أن تقود المتلقي الى قراءة النص. ويجب أن يكون تعبيرا موجزا وجذابا يسهل حفظه، وفي هذا الايجاز دعوة ضمنية الى مساهمة المتلقي. اما العرض الذي يلي هذه المقدمة فيتضمن معلومات ارشادية جزئية تتناول تاريخ الشركة وطول عمرها قصد ترسيخ الثقة بمنتوجاتها كما يعطي مواصفات عامة عن البضاعة وطريقة استعمالها وفي الاخير يضفي عليها جملة من النعوت والصفات التي تجعلها محببة وضرورية. ولا يجب ان تكون وصفة سحرية تعتمد على الايحاء فقط حتى لاتصطدم بنفور المتلقي. فصحة الشيء أو عدم صحته أمران نسبيان بحيث ان الاشهار لايستهدف معالجة جهل الجمهور. أما الخرجة أو الخاتمة فهي تأتي على شكل جملة جذابة تحتوي على اسم البضاعة قابلة لترديدها حتى في ظروف غير اشهارية، ولن ننسى ان نؤكد على ان التكرار قاعدة مطردة في الخطاب الاشهاري وهو يتوخى ترسيخ اسم البضاعة في ذهن المستهلك الجديد وتذكير الزبون القديم. واذا كان التكرار يؤدي الى الضجر أحيانا فهو مع ذلك يقر الثقة والثبات في الرأي مثلا :

1 ــ «نسكافي بداية لذيذة ليوم جديد
نسكافي قهوة غنية بمذاقها الفريد
نسكافي قهوة منعشة
نسكافي».

2 ــ «ثلاجات ماديسون، ثلاجات ماديسون برودة دائمة
ثلاجات ماديسون مجموعة كاملة»

والتسمية نفسها تخضع لتحليل مخبري دقيق قبل اختيارها كاسم للمنتوج لانها يجب أن تضعه في اطار يوحي بافكار طيبة تشجع على استهلاكه. فقهوة «سمر» مثلا مرتبطة بالسهر

من أجل العمل، والكلمة تفيد الحيوية والحركة الدؤوبة، بمعنى أن الاسم ترافقه طائفة من التضمينات Connotations الايجابية التي تضمن ترويجه. فمادة الغسيل أو الآلة، بالاضافة الى كونها ترفع التعب عن ربة البيت فانها مرتبطة بالجودة في العمل وربح الوقت والسهولة في الاستعمال والاقتصاد، واعلانهما يخاطب في المرأة الام الفاضلة والفتاة العصرية والشابة الانيقة، وهذه كلها مثيرات وجدانية تغازل اللاوعي وتدفع الى الشراء، فبضاعتان مثلا لا تختلفان في شيء من ناحية تكوينهما وصلاحيتهما لكن على مستوى الدلالات والانفعالات المرتبطة بكل منهما سوف نجد الداعي يوهم بامتياز معين لإحديهما.

ذلك هو التركيب الغالب في ترتيب أجزاء القول الاشهاري، الا أن هناك أشكالا قصوى تكتفي بكلمة واحدة أو صورة دون أي تعليق. ولعل المجال لا يتسع لتحليل مختلف الوظائف الاقناعية التي يقوم بها الحوار والسرد، والطرائف واصناف المسليات الكلامية التي نجدها في نص الاعلان لاننا نعتقد ان هناك جانبا أكثر أهمية وهو الجانب المنطقي.

ب ــ الاقناع المنطقي :

الاشهار في كل الاحوال حديث هادىء قائم على الاستمالة والترغيب من أجل الاقناع. وكل اقناع يقتضي اقامة البرهان والاستدلال بالحجة التي تدعم الاطروحة المقدمة أي أنه فرع من فروع المنطق الذي يتحكم في مسار الخطاب بحيث يؤدي حتما الى نتيجة في صالح مقاصد المتكلم. والبرهان كما هو معلوم حافز قوي للامر بالتنفيذ.

ونعتقد أن اقناع الاشهار عملية خطابية تستعمل ذلك المنطق البلاغي الذي يعتمد على ترتيب الافكار على شكل جمل، منتجة لمعاني تحاور الوعي واللاوعي معا. في هذه الحالة الاخيرة يلجأ الداعي الى الإيعاز والاثارة بالرغم من إرادة المخاطبين. في الحالة الأولى فإن الاشهار يحاور عقل المستهلك ويحاول التأثير فيه بسياق الشاهد كاقوال الحكماء والامثال والاقوال المنمطة التي يراد من ورائها الانتصار على التردد وازالة الشك لدى المستهلك.

والشواهد كما يقول الاستاذ العمري :

«حجج جاهزة تكتسب قوتها من مصدرها ومن مصادقة الناس عليها وتواترها، وتدخل الخطيب ينحصر في اختيارها وتوجيهها الى الغرض المرصودة للاستدلال عليه».(8)

لذلك لا يتردد الاشهاري في خلق أمثال مماثلة واختراع اقوال توافق بنية الاقوال المأثورة. وهذا النوع من الاقتباس والتضمين «يورث الكلام بهاء ووقارا» كما يقول الجاحظ في البيان والتبيين، كما يشكل دعامة أساسية من دعائم الاقناع والتأثير. في هذا الصدد يأتي الاشهاري

(8) محمد العمري : **في بلاغة الخطاب الاقناعي**، الدار البيضاء، دار الثقافة 1986، ص : 65.

بأقوال أصحاب الخبرة واعترافات ذوي الشهرة والشخصيات البارزة ليزيل الارتياب في أمر المنتوج ويضفي عليه الهيبة والامتياز.

من جهة أخرى نجده يلجأ الى المنطق الاستنباطي بحيث انه ينطلق من مبدإ كوني لا يقبل الجدال ليفضي بنا في النهاية الى البضاعة على انها النتيجة والحل الضروريان. مثلا ما تذكره قهوة «سمر».

«الصيف يطل ويرحل، الخريف يشرف ويودع
الشتاء يظهر ويختفي، الربيع يزهر ويغيب
لكن اذا كان كل شيء يتغير
فقهوة سمر هي هي
لا تتبدل ولا تتغير»

في المقابل نجد أيضا المنطق الاستقرائي الذي ينقلنا من الجزئي الى الكلي بحيث ينطلق من تجربة ملموسة فيستنتج منها مبدأ عاما عن طريق سياق البرهان ولو كان فيه نكوص لان غاية الاشهار خلق مسلمات تعمل على المصادرة على المطلوب. فحينما تتم المطابقة بين آلة الغسيل مثلا وراحة بال المرأة الفاضلة الانيقة... سيكون كل إجراء خطابي حكما مسلما به في حق هذه الآلة. وهكذا لا تعود قيمة البضاعة محددة بمجموعة من المواصفات الموضوعية بل بقيم ذاتية منطلقها ذاتية الفرد ومنتهاها العالم المثالي الذي تكرسه لغة الاعلان. فايجاد الفكرة وتحضيرها وصياغتها مرحلة أساسية في بناء الخطاب الاشهاري كما اسلفنا. بحيث انها تصبح مع الزمن مقدمة كبرى لسلسلة من الاستدلالات الهادفة الى التصديق حسب الاحتمال.

بالاضافة الى ما سبق فهناك ما نسميه بالاطار المرجعي الذي يشكل عنصرا أساسيا آخر. يَسعى الاشهاري دائما إلى تعديل الاحكام التقييمية حول البضاعة بتغيير الاطار المرجعي الذي كان يستند إليه المستهلك فيما سبق. أي في تجربته الخاصة. يأتي الاشهاري بقضية تهم أكبر عدد ممكن من الجمهور ثم يحاول تدريجيا إظهار مشكل له مصلحة في حله لفائدة زبنائه، أي أن النقطة المرجعية التي يسعى الاشهاري إلى تقديمها أولا كانت مشكلا يتجاوز مفعول وصلاحية البضاعة، وفجأة يتم توجيه الانتباه إلى المسألة ووجوب حلها بفضل نفس البضاعة جاعلا القضية الأولى ثانوية بتقليص حجمها وفي نفس الوقت يشن حملة دعائية تفرض وجهة نظر منفصلة عن الكل. وبما أن المستهلك لا يتوفر على إمكانات تؤهله للاحاطة بالمسألة عن طريق الفحص الداخلي للموضوع لانه غير متخصص فإنه يصبح ضحية هذه المناورة المنطقية وينتهي به المطاف الى اعتناق الفكرة والاقتناع بالاستنتاج الذي يخرج به الخطاب. مثلا :

«عندما يبلغ طفلك شهره الرابع يحتاج بالاضافة الى حليبك طعاما مغذيا ولذيذا.

اغلي الماء النظيف ودعيه يبرد قليلا أضيفي سيريلاك
حركيه جيدا وصبيه في الطبق فتصبح الوجبة جاهزة.
سيريلاك مزيج من دقيق القمح والسكر والفيتامينات
سيريلاك مغذ، وطفلك سوف يحب طعمه اللذيذ.
سيريلاك تضمنه نسلي».

بجانب الاشكال المنطقية السابقة نجد أيضا في الخطاب الاشهاري منطق الاقتران الضمني والقياس المضمر اللذين يعتمدان التشبيه والمماثلة في غياب المماثل والمشبه به، بحيث ان العلاقة تكون مباشرة لكنها تستنبط من السياق، وعليه يتم اضمار المقدمتين الكبرى والصغرى في عملية الاستدلال وتأتي النتيجة مطلقة تسد باب الاختيار أمام المستهلك، مثلا :

1 ــ «كريسطال زيت كل الأذواق»
2 ــ «نعم لاشيء يغسل أفضل من تيد»
3 ــ «مستحيل تقليد فليفلاب»

خــاتـمــة :

الى هذا الحد، رأينا ان الاشهار كدعاية تجارية يشكل خطابا اقناعيا صرفا، فهو اذا شئنا مناورة كلامية تراود المرء عن نفسه بتوظيف الموضوع وما يستدعيه من أفكار وتعابير في نص موجز يسعى الي خلق الفعل لدى المستهلك. وقد بلغ به الامر الى تغيير العادات الاستهلاكية لمجتمعات بأكملها(9). ساعدته على ذلك وسائل الاتصال الجماهيري التي اتاحت له تطورا لم يعرفه من قبل...

والاشهار في نظرنا أحد «الافلاك المنفصلة عن الادب لكنه مشدود اليه بجاذبية اسلوبية اقناعية قوية» لما يحدثه من متعة في القارىء والسامع مثله في ذلك مثل الاجناس الادبية الاخرى وهو يساعد على فهم مختلف الصور البلاغية فهما دقيقا سيما وأننا على اتصال مستمر بخطابه في حياتنا اليومية أي أنه بإمكانه أن يكون شاهدا ومادة تُيسِّر معالجة الدرس البلاغي. لذلك نعطيه الحق في الانتساب الى الادب ونعتبره خطابا أصبح يفرض نفسه كجنس أدبي جدير أن يتبوأ المكانة اللائقة به بجانب النصوص التي تتم دراستها والاهتمام بها في مدارسنا وجامعاتنا.

---

(9) راجع :

- BAUDRILLARD, J. : **La société de consommation**, Paris. N.R.F. (col, idées N° 316), 1970.
- LEFEBVRE, H. : **Le langage et la société**. Paris. N.R.F. (col. Idées N° 99), 1966.

الاقناع والمغالطة

يوسفي عبقري

سأدخل عنصرا قد يبدو غريبا وبديهيا في عملية الإقناع، ألا وهو السلوك الذي يتبناه المخاطِب. غريبا لأن الندوة أخذت كمحور لها الخطاب اللغوي لا السلوك، وبديهيا لأن السلوك يبدو وكأنه مقوم من المقومات اللغوية في كل عملية تداولية. إلا أن الظاهر هو أن هذا المقوم لم يدرس بما فيه الكفاية بل أجرؤ على القول بأنه لم يدرس قط في إطار العملية التداولية. والذي يهمني هنا هو أن أبرز كيف أن السلوك ــ قبل وأثناء العملية الإقناعية ــ يلعب دورا كبيرا بل أحيانا يكفي وحده في إقناع المخاطب. سيرتكز بحثي هذا على النقط الآتية :

1 ــ اهتمام الدراسات بالخطاب اللغوي في عملية الإقناع دون سواه.

2 ــ السلوك كوسيلة للإقناع.

3 ــ الخطاب اللغوي في المغالطة.

4 ــ السلوك في المغالطة.

مع التأكيد على أنني لن أقوم برصد دقيق لكل الحالات، لأن ذلك يتطلب عملا دؤوبا ووقتا طويلا في البحث. فعذري في ذلك هذا السبب نفسه. أملي أن أثير فضول الباحث في علم النفس وعلم الاجتماع والسيميائيات.

5 ــ تحليل موجز لاستراتجية الإقناع في المقامة الرملية للحريري.

على أنني لن أُسقط واقع الحياة المعاشة على المقامة، والفارق شاسِع. ولا أسقط هاته على الحياة المعاشة لأنها من صنف الإبداع والخيال. ولكن ذلك فقط لرصد العلاقة التداولية في المقامة المذكورة والتي تتقارب من استراتجية الإقناع بصفة مجملة.

(1) اهتمت دراسات وسائل الإقناع بالخطاب اللغوي أي كيفية بناء الخطاب لحمل المخاطَب على مشاطرة المخاطِب رأيه أو التصرف وفقا لما يرضاه أو يتوخاه. ودراسات

O. Ducrot خير مثال على ذلك حيث إنكب اهتمامه على الروابط في اللغة الفرنسية. ويستخلص ديكرو أن «... الاستعمال الإقناعي للغة، ليس شيئا مضافا إلى اللغة، بل إنه موجود في نظامها الداخلي» (1).

فإذا كان الخطاب اللغوي الإقناعي يخضع لضوابط وقواعد اللغة فإنه يتمكن بذلك من تقديم الحجج أو استنباطها واستقرائها عن طريق الروابط (ذلك أن، حيث، لهذا، ثم إلخ). فهذه العملية تخضع لعملية تفكير تساير المنطق وتأخذ وضعية المخاطب الإجتماعية والمادية ومؤهلاته الفكرية بعين الاعتبار فيحصل أن يكون الاقناع واضحا يُستخلص من المعطى الظاهري للخطاب وإما أن يكون ضمنيا يستخرج من المعطى الاحتمالي الإقتضائي للخطاب. وهذا جانب إنكبت عليه دراسات المناطقة واللغويين.

(2) إلا أن هناك جانبا في الاقناع أشير إليه إشارات جد طفيفة دون العناية بتحليله ودراسته ألا وهو تصرف المخاطب. ذلك أن هذا الأخير قد يَتَبَنَّى تصرفا ما مطابقا في أغلب الأحيان للأعراف والقيم المتداولة لكسب المخاطب. فيكون ذلك في حد ذاته حجة ينطلق منها خطابه الاستدلالي للوصول إلى مبتغاه، ويمكن القول بأن التصرف هو تقمص لشخصية معينة مطابقة لظروف معينة. فتصرف الأب مثلا مع أصدقائه ليس هو تصرفه مع أبنائه...

وحسب علمي فإن الذي انكب على دراسة هذا الجانب هو الأمريكي كوفمان (E. Goffman) حيث يستخلص أن للسلوك، قواعد وضوابط تشبه إلى حد ما قواعد اللغة. فالسلوك يركب ويستعمل للخطاب والاتصال، ويستنتج كذلك أن سلوك الانسان مقنن مثلُه في ذلك مثل الاخراج المسرحي. ذلك أن الشخص يتقمص أدوارا مختلفة في اليوم حسب الظروف التي يوجد فيها.

والذي يهمنا هنا هو كيف يمكن للسلوك أو التصرف أن يُقنع. أعطي مثالاً مأخوذا من دراسة كَوفمان (2)، والأمثلة كثيرة في كتابه، وكلها من صميم الواقع.

«لطم سائق شاحنةٍ سيارة كانت موجودة أمامه وذلك عند خروجه من موقف للسيارات فاسترعى ذلك اهتمام المارة فوقفوا ينظرون ماذا سيفعل خصوصا وأن صاحب السيارة المتضررة غير موجود فنزل السائق من شاحنته وأخذ ورقة وأخرج أوراقه وهم بالكتابة على تلك الورقة ثم وضعها على زجاج السيارة فانصرف المارة».

تصرف كهذا يكون قاعدة سلوكية في المجتمع الانجليزي وإلا ما الذي كان سيحدث لو انصرف السائق دون القيام بهذا العمل، أي ترك معلومات تخص هويته حتى يتصل به

(1) O. Ducrot., La preuve et le dire. Ed Mame., Paris 1974. P. 227.

(2) E. Goffman., La mise en scène de la vie quotidienne. Les relations en public. Ed Minuit, Paris 1973. p. 251.

صاحب السيارة المتضررة ؟

الجواب هو أن المارة يأخذون رقم شاحنته ويبلغونها الشرطة وهذا عمل كذلك متداول في المجتمع الانجليزي. فاقتناع المارة هو الذي جعلهم ينصرفون.

إن السلوك كالخطاب اللغوي يلعب دورا هاما في عملية الاقناع. وقد يحصل التوازي بينهما فالسلوك يكون نقطة الانطلاق بل أحيانا الحجة الدامغة، ويأتي الخطاب اللغوي ليزكيها ويستغلها كما سيأتي عند التطرق للمقامة الرملية التي تجسد هذا التوازي.

(3) فماذا عن المغالطة ؟ إن المغالطة لا تختلف في نمطها عن الاقناع. ذلك أنها تعتمد وسائل احتيالية ومُنتحلة قصد اقناع المخاطب والفوز بالهدف المتوخى : إما حمله على مشاطرة الرأي أو الحصول منه على شيء ما. وهنا كذلك انصبت الدراسات على الخطاب اللغوي دون السلوك فإما أن يكون التركيب الاقناعي خاطئا، وسذاجة المخاطب هي التي تحمله على تقبله. وإما أن يعتمد المخاطب الابهام الذي يكتنف معنى الخطاب. والابهام إما أن يكون تركيبيا أو ضمنيا يخص المعنى الاقناعي الافتراضي. وكمثال على الأول ما يلي : عندما أمر معاوية بلعن علي على المنابر. قال أحد الخطباء. «أمرني معاوية أن أسب عليا. ألا فالعنوه» (3). حيث إن الابهام هنا يخص الضمير الذي قد يعود على علي كما قد يعود على معاوية. وبهذا الابهام أمكن لهذا الخطيب أن يغالط مستمعيه ومعاوية بالدرجة الأولى.

أما الثاني أي الإبهام في المعنى الاقتضائي فنمثل بجملة مأخوذة من خطاب ألقاه أحد رؤساء الولايات المتحدة عند بدء المفاوضات حول حرب الفيتنام وذلك لتبرير تلك المفاوضات أمام الرأي العام. يقول الرئيس «لن أكون أول رئيس يخسر الحرب» (4) تُؤول هذه الجملة على شكلين :

أ ـــ إني لن أسمح بأن أخسر الحرب فأكون أول رئيس يقبل هذا.

ب ـــ لقد خسر رؤساء آخرون الحرب قبلي ولست الأول إذن.

فالتأويلُ الأول ينم عن موقف حازم للدفاع عن كرامة الولايات المتحدة.

والثاني يبرز الفشل والهزيمة لأن في التاريخ سابقة. وهنا تكمن المغالطة.

وتجدر الاشارة هنا إلى أن المعنى الاقتضائي، من ضمن الأدوار التي يلعبها في العلاقات التداولية دور المغالطة، وذلك كما يقول ديكرو «إن المعنى الاقتضائي ظاهرة تمكن من قول شيء مع الابهام بأنه لم يقل» (5).

(3) الشيخ محمد رضا المظفر : المنطق، دار التعارف للمطبوعات، بيروت 1980. ص. 427.

(4) P. Le Goffic., Ambiguité linguistique et activité de langage., Université Paris VII. 1981. p. 186.

(5) O. Ducrot., Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique Ed. Hermann., Paris 1972. p. 70

هناك وسائل أخرى تتم المغالطة بها عن طريق الخطاب اللغوي أوْلاَهَا المناطقة الاهتمام المطلوب وإن كانت لا تزال في حاجة إلى تدقيق أكبر ورصد أوفر.

(4) ونعود الآن للحديث عن السلوك ودوره في المغالطة حيث يكمن في تقمص وانتحال شخصية ما يحمل المخاطب على الاقتناع. لنورد مثالا على ذلك. فلنعد إلى صاحبنا سائق الشاحنة. قلنا إنه نزل من شاحنته وكتب على ورقة بعد أن أخرج أوراقه وأوراق الشاحنة. ثم وضع الورقة المكتوبة على السيارة المتضررة مما جعل المارة ينصرفون. لقد كتب على هذه الورقة ما يلي «سيدي لقد لطمت سيارتك فوقف المارة فنزلت من سيارتي موهما إياهم أني سأترك لك معلومات تخص هويتي وشركة التأمين التي أنا مشارك فيها ولكني لم أفعل عليك الاتصال بالانقاذ».

هكذا يكون قد أقنع المارة بالسلوك الذي اتخذه وهو سلوك متداول اقرته الاعراف والمجتمع الانجليزي ولكنه غالطهم في الوقت ذاته لأنه لم يترك المعلومات الواجب تركها لصاحب السيارة المتضررة. إن أمثلة من هذا الصنف كثيرة عند كوفمان ويسهل ترصدها ودراستها في كل المجتمعات.

خلاصة القول إن السلوك يلعب دورا هاما في الاقناع شأنه شأن الخطاب اللغوي. فاجتماعهما في وضعية ما يجعل الخطاب اللغوي يستمد صحته من السلوك كحجة دامغة، يزكيها ويستغلها مما يقوي المعطيات الاقناعية لدى المخاطب.

(5) إن المقامة الرملية للحريري (6) تجسد إلى حد ما هذا الطرح. ذلك أن رجلا وامرأة ينتحلان وضعية زوجين في حالة خصومة فيتقاضيان أمام قاضي الرملة. ذلك هو السلوك الذي يكون في حد ذاته خطابا موجها إلى القاضي تُبْنَى عليه وبمقتضاه كل الخطابات والتصرفات التي تأتي فيما بعد ليكون الجميع استراتيجية اقناعية موجهة إلى القاضي قصد الفوز بعطائه.

تشتكي المرأة من كون زوجها هذا لم يقم بواجبه الزوجي إلا مرة أي منذ عقد قرانهما. فتطلب أحد الحلول الثلاثة : إما ألفة حلوة كريمة، وإما فرقة مرة وإلا خرجت إلى طريق الشيطان.

فيرد الزوج مقراً الحجة بطريقة ضمنية ومعترفا بمآخذ المرأة عليه عن طريق التضمين كذلك، وهو يعلل تصرفه إزاء زوجته بكونه يشكو الفاقة. فهو إن لم يقم بواجبه الزوجي فلأنه خشي أن يغرق في الأولاد حيث لا طاقة ولا قدرة له على إرضاء رغباتهم فلا يجد القاضي بدا من الاقتناع بحالهما. إذ انتحالهما للوضعية السالفة الذكر، ثم خطابهما الذي يزكيها ويستغلها في آن واحد، يكون كل هذا استراتجية اقناعية يرضخ لها القاضي، فيجزل لهما العطاء

(6) شرح مقامات الحريري، المكتبة الشعبية. بيروت بدون تاريخ. ص 514 — 522.

ليشبعا لذتي البطن والفرج. وبعد انصرافهما يعلم القاضي أن ما قاما به مكيدة تبنياها للحصول على العطاء. ويظهر من هذا التوازي الحاصل بين السلوك والخطاب في الاستراتجية الاقناعية في هذه المقامة. ويمكن ضبط هذه العملية عن طريق التقسيم التالي :

أ) تقمص الرجل والمرأة وضعية زوجين في حالة خصومة.

ب) تشاكسهما على من يأخذ الكلمة أولا. حيث توفق المرأة في ارغام الرجل على السكوت، يأتي بعد هذا السلوك الذي يؤسس الحجة التي ستُبْنَى عليها الاستراتجية الاقناعية والخطاب اللغوي.

ج) خطاب المرأة وهي الشكوى في سبعة أبيات. بناؤها استدراجي تصاعدي خصوصا عند طلب الحلول حيث تنطلق من الأهون إلى الأهول — ألفة حلوة — فرقة مرة — اتباع طريق الشيطان. تبتدىء الشكوى ببيت موجه إلى القاضي لاثارة انتباهه، ثم ما تأخذه المرأة على زوجها وذلك عن طريق الكناية — لم يحج البيت إلا مرة — فالتبرير كونها لم تعص له أمرا...

واستدراج من هذا النوع يذكر ببناء المرافعات القضائية مما يكون له الوقع الأكبر في نفس القاضي.

د) سلوك الزوج : جلوسه من شدة الاحتشام حيث شهامته وفحولته قد مستا.

هـ) خطاب القاضي : موجه إلى الزوج كي يتجنب العار.

و) خطاب الزوج وهو الدفاع في ثمانية أبيات. البيت الأول موجه إلى القاضي لاثارة انتباهه ثم ستة أبيات لتقديم العذر. تبدأ بالقسم على أنه لم يعرض عنها هَوىً، ولكن الدَّهر سلبه كل شيء فالبيت خال كجيدها الخالي من الحلي. فتعففه وهو من أهل العشق لم يكن عن طواعية ولكن مخافة الانجاب. ثم يأتي البيت الأخير موجها إلى القاضي مرة ثانية لإثارة انتباهه وكسب عطفه. وبهذا يكون خطاب الزوج اقراراً ضمنيا لشكوى المرأة وتزكية لوضعية المشاجرة بينهما.

ز) سلوك الزوجة : خجلها وتأثرها لما قاله الزوج.

ن) خطاب الزوجة : مجادلتها إياه حيث ترد عليه حججه إذ لكل ولد رزق.

ح) خطاب القاضي : اذ اقتنع بحالهما مقرا لكل واحد حججه وقائلا لهما أما أنتِ فلو سمعتك الخنساء لأصبحت خرساء، أما هو فله عذر فيما قام به.

ط) سلوك الزوجة : الخجل والاحتشام.

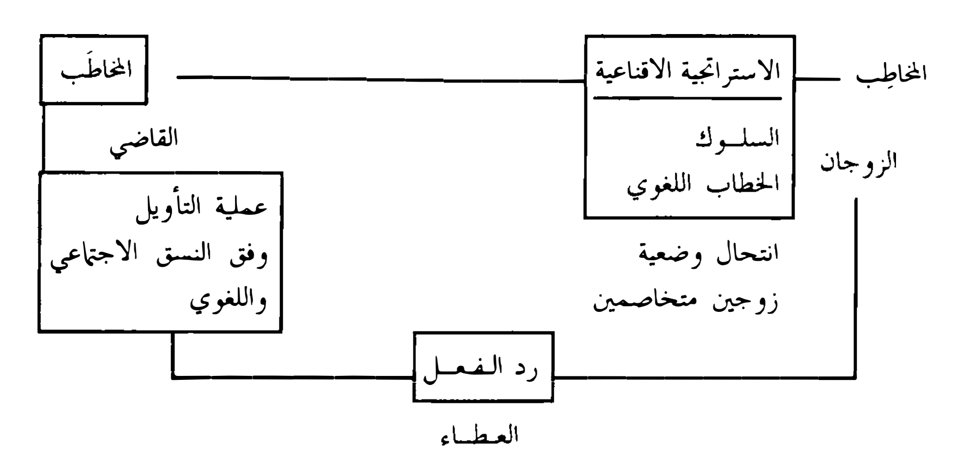
ي) خطاب الزوج : عتابه إياها لكونها باحت بالسر.

ك) خطاب الزوجة : إذ تبرر ما قامت به، ذلك أن بعد المنافرة لا يمكن الكتم. فحبذا لو لقيا البكم لا الحكم.

ل) خطاب القاضي : لائما الدهر ومتعجبا بهما مما يظهر اقتناعه. إذ يجزل لهما العطاء كي يشفيا لذتي البطن والفرج.

م) افتضاح أمرهما بعد أن انصرفا...

وهكذا يظهر تداخل وتوازي سلوك الزوجين مع خطابيهما في عملية الاقناع. ويمكن تلخيص ما أسلفناه في الخطاطة الآتية :



منطق الحكي
دراسة في الاقصوصة

حميد لحمداني

محـاور رئيـــة :

* ـــ تنطلق الدراسة من التصويبات التي وضعها «كلود بريمون» لعمل «بروب» في كتابه : «منطق الحكي»، ثم من الفرضيات المتعلقة بالشبكة المنطقية في العمل الحكائي، ومدى إمكانية وصف الاحتمالات التامة للاختيارات المنطقية المتاحة لراوٍ ما في أية حكاية يرويها ـــ انطلاقا من نقطة معينة ـــ لِيُتَاحَ لهُ إِتْمامُ القصة المبدوءة ؟

* ـــ تُنَاقِشُ الدراسة مدى فعالية هذه الفرضية و مدى صحتها من خلال تحليل نموذج قصصي مغربي، هو أقصوصة : «المؤامرة» من مجموعة أحمد بوزفور : «النظر في الوجه العزيز»، [منشورات الجامعة 1983 من ص 61 إلى ص : 63، انظر النص الكامل للاقصوصة في نهاية هذا المقال].

* ـــ تبتدىء المناقشة من رصد تطور الأقصوصة اعتمادا على مساري «التحسين Amélioration، والانحطاط Dégradation، إذ يُلاحَظُ أن أقصوصة «المؤامرة» تتألف من ثلاثة مقاطع :

ـــ مقطع [أ] : يشير إلى وضعية أولى هي حالة تحسين معطاة.

ـــ مقطع [ب] : يتولد فيه مسار الانحطاط إلى جانب استمرار مسار التحسين.

ـــ مقطع [ج] : يهيمن فيه مَسَارُ الانحطاط بشكل كُلِّي.

* ـــ بعد هذا التقسيم تَتَّضحُ منذ تحليل المقطع [ب]، إمكانيات التحسين المتاحة إذ يلاحظُ أنها على العموم إمكانياتٌ ضعيفة ولكنها مع ذلك موجودة.

ثم تتضح أيضا إمكانيات الانحطاط القوية المتعددة، وهذا ما يجعل مسار الانحطاط يهيمن في المقطع الثالث [ج].

* ـــ وعند تَأَمُّلِ المقطع [ج] يتبين أن النتيجة التي آنتهت إليها الاقصوصة تتلاءم في جانب

[رُغْبِ الطِّفْلِ] مع التوقعات المنطقية ولكنها تبدو غير مُنْتَظَرة في جانب آخر هو [موت الطفل بعد سقوطه على سِنِّ المِنْجَلِ]. **غير أنه على المستوى الفني تكون هذه النهاية المأساوية مقبولة، بل تحقق أقصى درجات الجمالية في الاقصوصة، بحيث تدعونا إلى إعادة تأويل بعض الوظائف الواردة في المقطعين** : [أ] و [ب].

* ــ هنا تبتدىء الدراسة في كشف المبررات المنطقية والفنية التي سمحت للكاتب بأن يختار هذه النتيجة **التي آنفلتت من توقعاتنا**، فَيُلاَحَظُ وجودُ بعض الوظائف المحاور التي تمتلك دلالات مزدوجة، وهكذا يصل العَرْضُ إلى خلاصة شديدة الأهمية : **وهي أن الكتابة الفنية القصصية رغم أنها تَكُونُ مَحْكُومَة في خطها العام بقانون منطقي يحدد الاختيارات الرئيسية، إلا أن هناك هامشا فنيا ومنطقيا أيضا يبقى في حوزة الكاتب وحده، بحيث يتعذر على القارىء الذكي مهما تسلح باليقظة أن يكتشف المفاجأة الفنية التي يحتفظ بها المبدع للَّحظة الأخيرة** (*).

على أن هناك آستنتاجا آخر لا يقل أهمية عن السابق وهو أن الأجزاء الاخيرة في أي نص حكائي ليست دائما تابعة للاجزاء الاولى التي يُعْتَمَدُ عليها في تحديد الاحتمالات النهائية، بل إن مفعولها الدلالي والمنطقي قد يُغَيِّر الأجزاء السابقة سواء من حيث دورها المنطقي، أو من حيث دلالاتها المباشرة.

وهذه الفكرة تدعونا إلى إعادة النظر في مفهوم منطق الحكي وفق التصور الذي قدمه «كلود بريمون» في كتابه «منطق الحكي».

* * *

تولدت دراسة منطق الحكي في نطاق تأمل الباحثين الذين جاءوا بعد الكاتب الروسي «فلاديمير بروب» في دراسةٍ قيِّمَةٍ ورائدة لنفس الكاتب عنوانها مورفولوجيا الحكاية. ولقد حظيت هذه الدراسة بعناية فائقة لانها فتحت الطريق للبحث في مسارين متباينين أولهما مسار الدراسة البنائية الشكلية، وثانيهما مسار الدراسة الدلالية، ونقصد هنا الدلالة الداخلية.

ولقد كان التساؤل الجوهري الذي وضعه كلود بريمون خاصة ــ وهو يأخذ بعين الاعتبار ما توصل إليه بروب ــ يتلخص فيما يلي :

«هل هناك إمكانية لوصف الشبكة التامة للاختيارات المنطقية المتاحة لراوٍ مَّا عند أي نقطة من نقط حكيه، لكي يتمم القصة المبدوءة ؟ (1)

(*) نتحدث هنا عن المبدعين الذين استطاعوا تحقيق نجاح فني ما في أعمالهم ونستثني بالطبع أعمال الكتاب الفاشلين.

(1) Claude Bremond : Logique du récit. seuil. 1973. p. 8.

ولم يكن هذا التساؤل نَفْسُهُ ممكنا قبل أن يَكْشِفَ «بروب» أن أنماطا قصصية معينة تنتمي إلى نوع واحد، وحقبةٍ واحدة وتخضعُ لمؤثرات محددة، يمكنها أن تخضع في بنيتها المورفولوجية لقانون واحد أساسي يُعْتَبَرُ بِنْيَةً مجردةً تَحْكُمُ مجموع تلك الانماط.

وإذا كان بروب لم يدرك بما فيه الكفاية قيمة النتائج التي توصل إليها، فإن من جاؤوا بعده استطاعوا أن يحددوا القيمة العظيمة للنتائج التي تَوَصَّلَ إليها؛ فقد كان من حيث يدري أو لا يدري يضع اللبنة الاولى لعلم الدلالة السردي مع أنه لم يشتغل إلا على نموذج واحد من أنواع السرد وهو الحكاية الروسية العجيبة.

إن قيمة أعمال «بروب» لم تتضح الا مع بريمون، وبارت وغريماس، حتى ان الاضافات التي قدمها هؤلاء كانت تنحصر في محاولة تعميم نموذج بروب على جل أنماط السرد مع تعديلات جزئية في قانون الدلالة السردي الاساسي.

ولا يهمنا هنا أن نقارن بين جهود هؤلاء جميعا، فَسَنكتفي بالتأمل في الاقتراحات التي أضافها كلود بريمون في إطار ما سماه منطق الحكي مظهرين أولا موقفه من بعض آراء بروب ثم مبينين تصويباته المقترحة، أما الجانبُ الثالث من هذه الدراسة فيحاول اختبار فرضيات كلود بريمون من خلال دراسة منطقية دلالية لأقْصُوصَةٍ قصيرة للكاتب المغربي محمد بوزفور. ضمن مجموعة «النظر في الوجه العزيز».

* ـــ لاحَظَ بريمون أن بروب كان صارماً في تعامله مع الحكايات الروسية التي درسها، وتتجلى صرامته في نقطتين أساسيتين :

أولاهما تأكيده على أن مُتتالية الوظائف في الحكايات العجيبة الروسية هي دائما مُتماثلة.

وثانيتهما : مُلاحَظَتُهُ أن كلَّ الحكايات الخرافية، إذا نُظِرَ إليها من حيث بنياتُها، فإنها تنتمي إلى نمط واحد.

وهذا يعني أن الحكايات الروسية حسب تحليل بروب تخضع لضرورة منطقية، وجمالية واحدة بحيث ليس هناك أي مجال لتعدد الاحتمالات، والتوقعات، أو الامكانيات.

ففي رأي بريمون لم يستطع بروب أن يضع يده على ما سماه بالوظائف المحاور «Les fonction-pivots» حتى في الحكايات الروسية نفسها، وهي وظائف تؤشر على امكانية تغير مسار الحكي إلى وجهة أخرى غير تلك التي سار فيها بالفعل.

ويلخص بريمون بديله المقترح لتصحيح علم السرد فيقول : «عِوَضَ أن نُصَوِّرَ بنية الحكي على شكل سلسلة أحادية الخط من الالفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت، فإننا سنتخيل هذه البنية كتجميع لعدد معين من المتتاليات التي تتراكب، وتنعقد (se nouent) وتتقاطع وتتشابك على طريقة ألياف عضلية أو خيوط ضفيرة» (2)

(2) Ibid... p. 25

معنى هذا أن القصة أية قصة لا يمكن أن تخضع بشكل صارم لمنطق أحادي، وجاف على الشكل الذي صوره «بروب» فهناك **احتمالات تغير مسار الحكي إلى وجهات غير تلك التي سار إليها بالفعل.**

وانطلاقا من تصور بريمون لأدنى حكاية ممكنة يرى أنه لابد أن تخضع لقانون محكوم بمراحل ثلاث أساسية :

- وضعية «تفتح» امكانية سلوك مّا أو واقعة مّا.
- الانتقال إلى بداية الفعل أي العمل على تحقيق ما هو مرغوب فيه أو عنه.
- نهاية الحدث الذي «يغلق» مسار المتتالية إما سلبا أو إيجابا.

وكل مرحلة لها احتمالان :

المرحلة 1 : تفتح امكانية حصول الفعل
أو لا تَفْتَحُ.

المرحلة 2 : تحقق الامْكَانِيَّةَ
أوْ لا تحقق.

المرحلة 3 : تحقق النتيجة
أوْ لا تُحَقَّقُ.

والملاحظ أن بريمون يتعامل هنا مع العناصر الغائبة في الحكي بنفس الأهمية التي تكون للعناصر الحاضرة؛ فإذا انفتحت مثلا امكانية حصول الفعل فهذا لا يعني انعدام الحالة النقيض ولكن يعني أن هذه الحالة ضعيفة أو مُعَطَّلَةٌ فقط عن العمل.

ويلاحظ بريمون أن المراحل الثلاث الأساسية في كل نموذج حكائي يتناوبها نمطان أساسيان. نمط التحسين **Amélioration**، ونمط الانحطاط **Dégradation**. وهذه المسألة تظهر بوضوح في المخطط السابق الذي نوضحه بصورة أخرى على الشكل التالي :

انفتاح امكانية حصول الفعل	← تحسين
أو لا انفتاحها	← انحطاط
تحقق الامكانية	← تحسين
أو لا تحققها	← انحطاط
تحقق النتيجة	← تحسين
أو لا تحققها	← انحطاط

ان الفرق الجوهري بين بروب، وبريمون كامن في أن الاول يرى أن القصة محكومة بقانون منطقي داخلي أحادي الاتجاه، في حين أن بريمون يرى أن كل قصة مُتَحَقِّقَةِ الا وتحتوي على

عدد من الاحتمالات تسمح بالوصول إلى نهايات مختلفةٍ بل وربما متعارضة. كما أنه يكون في وسع الكاتب عند نقطة متميِّزة من تطور القصة (وغالبا ما تحتل هذه النقطةَ الوظائفُ المحاورُ) أن يسير في هذا الاتجاه أو ذاك مهما كان بين الاتجاهين من تعارض أو اختلاف.

والذي يهمنا في الدراسة التطبيقية التي نعتزم القيام بها، هو اختبار مدى صلاحية هذه الفرضية الاخيرة بالنسبة لنموذج قصصي مغربي.

ولم تتحكم في اختيارنا للنموذج المقترح أية اعتبارات انتقائية سوى قصر هذا النموذج، وافتراض أن هذا الحجم القصير يُسهِّل مهمة الدراسة ويُمَكِّنُ من السيطرة على الوظائف المتشابهة وضبطها لانه لا سبيل إلى هذا الضبط مع نماذج أطول دون الاستعانة بالوسائل التقنية الحديثة، ونقصد بذلك آلات الفرز والتصنيف الالكترونية.

أول ملاحظة ينبغي الالحاح عليها أن التقسيم الذي وضعه بريمون كشرط أساسي لقيام أدنى حكي ممكن ليس له طابع كوني خصوصا بالشكل الذي اقترحه، فالقصة الحديثة كما هو معروف لا تحترم قواعد القصة التقليدية التي تلتزم بالحدث فتبدأ بمقدمة، وتحتوي على وسط، ونهاية.

ان اقصوصة المؤامرة لأحمد بوزفور لا تصور حدثا بالمعنى التقليدي، فالشخصية فيها أولا منفردة. تمارس الحركة، ولا نقول تمارس فِعْلاً بالمعنى الصحيح، كما أنها تعيش حالة سيكولوجية أكثر مما تقوم بأعمال، لهذا يصعب كثيرا أن نميز في مسار الأقصوصة، المراحل الحدثية الثلاث التي أشار إليها بريمون وأقصد بذلك مسألة :

ــ انفتاح امكانية حصول الفعل. أو لا انفتاحها.

ــ تحقق الامكانية، أو لا تحققها.

ــ تحقق النتيجة، أو لا تحققها

سنلاحظ مع ذلك أن الاقصوصة تحتوي على ثلاث مقاطع أساسية سوف نعمل على التمييز بينها كإجراء منهجي، الا أنه على مستوى الدلالة فمقاطع الاقصوصة تبدو متلاحمة بحيث يُسْلِمُ أحدها إلى الآخر، دون أن نشعر بالضرورة بأنها تخضع للتقسيم الحدثي التقليدي الذي أشار إليه بريمون.

ثاني ملاحظة سنعمل على اثبات صحتها أن الاقصوصة لا تحتوي على مسار حكائي واحد، فهناك مسارات ظاهرة، ولكن هناك أيضا مسار خفي لا نكتشفه الا عندما نصل إلى نهايتها، بحيث نستطيع القول بأن الكاتب يدعو القارىء عند النهاية إلى إعادة قراءة القصة ليكتشف بعض العناصر التي ربما غابت عن شعوره ولكنها تَرَكَتْ مع ذلك آثارها الخفية في ما يشبه لا وعيه، تلك هي الوظائف المحاور التي تفسر النتيجة المأساوية التي انتهت إليها الاقصوصة.

ولتبسيط دراسة هذه الاقصوصة نقترح أن نتناولها من خلال مساري التحسين والانحطاط لنرى كيف تم توزيع الاشارات والوظائف الدالة على كل منهما من أجل تكوين بنية الاقصوصة المنطقية والجمالية على السواء.

إن التبسيط المشار إليه يفترض أن ننظر إلى الاقصوصة باعتبارها ذات وضعية أولى تتطور إما في اتجاه التحسين أو في اتجاه الانحطاط ؟ تتحدد الوضعية الاولى بما يمكن أن نسميه «**سعادة الطفل بالمشي بين الحقول**» وهذه الوضعية تم صياغتها النهائية مع انتهاء المقطع [أ](3)

وهي وضعية تبدو فيها هيمنة التحسين شبه كاملة لانها لا تحتوي الا على وظائف تُظْهِرُ اغتباط الطفل، وزهوه، ومتعته الكاملة بالمشي بين الحقول. وتتركز سعادة الطفل بشكل أقوى في وظيفتين :

★ تأمُّل الطفل لصورة قدميه على التراب الناعم :

«التراب يبرد، أحسَّ بِهِ تَحْتَ قدميه الصغيرتين ناعما ومدغدغا كالطين، والْتَفَتَ وراءه فرأى خطواته مطبوعة على التراب كما هي : خطوة وراء خطوة. نظر إلى قدمه اليمنى وضغط بها على التراب ثم رفعها ونظر إلى صورتها المرسومة، نظر إلى الاصبع الكبيرة تتبعها الاصابع الاربعة الصغيرة وابتسم : كالدجاجة والكتاكيت» [ص 61. النظر في الوجه العزيز ـــ منشورات الجامعة أحمد بوزفور 1983].

★ إحْسَاسُ الطِّفْلِ بالقوة. ويبدو ذلك في استخدامه المِنْجَلِ في بتر شوكة على جانب الطريق. ثم تنحيه الجذع أيضا :

«رأى شوكة على جانب الطريق فأحس بالمنجل في يده، ضربها بقوة فأطارها عن جذعها الناحل المزغب ثم عاد فضرب الجذع نفسه وأطاره». ص [61].

ولا ينبغي إغْفالُ العلاقة المنطقية القائمة بين الوظيفة الأولى : (تأمُّل الطفل لصورة قدميه على التراب)، والوظيفة الثانية : (إحسَاسُ الطفل بالقوة)، ذلك أن استخدام الطفل لقوته يتلاءم مع رغبته الأكيدة في الحفاظ على سعادته بالمشي، لهذا كان من الضروري تنحية صورة الشوك مادام يمشي حافي القدمين في متعة لاحدود لها.

واذا كانت الدلالة المظهرية الاولى لجميع الوظائف التي يحتوي عليها المقطع [أ] تؤكد شعور الطفل بالسعادة، فاننا مع ذلك نريد أن نشير إلى أن بعض الوظائف المحاور التي وردت في هذه الفقرة تسمح بخلق إمكانية أخرى مغايرة لواقع التحسين الذي تُظهره الوضعية الأولى،

(3) انظر النص المطبوع في نهاية هذا المقال. المقطع : أ. والجدير بالملاحظة أن التقسيم الوارد من وضعنا الخاص.

أي إمكانية لخلق مسار الانحطاط. ونكتفي هنا بتسجيل هذه الوظائف المحاور دون تفسير دلالتها المُخَالِفَةِ إلى حين الحاجة إلى ذلك.

* ــ لم يكن يُحِسُّ بالمنجل في يده، يسير وهو يلوح به ولكنه لم يكن يحسه.
* ــ التراب يبرد.
* ــ أحس على جبهته بنسمة باردة خفيفة فتنهد.
* ــ أبوه قوي، يحصد طول النهار، ولا يتعب. أحس بالراحة حين تذكر غناء أبيه.

ولا يهمنا الآن من هذه الوظائف المحاور الا الجانب الذي يؤكِّدُ مسار التحسين الذي يغلب على الوضعية الاولى.

* ــ فعدم احساس الطفل بالمنجل في يده هو رغبة اكيدة في نسيان العمل، والتحرر من عذابه، وآسْتِطَابَةِ لَحَظَاتِ اللهو بين الحقول.

* ــ التراب يبرد. لانه لو كان ساخنا لما أمكن للطفل أن يسير فيه بقدميه الحافيتين فيشعر بالمتعة عند ملاحظة أصابعه المرسومة فوقه. وَنَفْسُ الدلالة تُعْطَى أيضا للوظيفة الموالية [أحس على جبهته بنسمة باردة خفيفة فتنهد].

* ــ قُوَّةُ الأبِ، هي مصدر يستمد منه الطفل قوته الخاصة. والعلاقة المنطقية بين الاب وضربة المنجل واضحة. ولا ننسى هنا أن الاب أيضا أُخِذَتْ لهُ صورةٌ خاصة في هذه الفقرة [أ] تتلاءم مع سعادة الطفل.

«أحس بالراحة حين تذكر غناء أبيه... لم يكن الا دندنة خافتةٌ تطفو فوقها مرةً بعد مرةٍ كلماتٌ صغيرةٌ متقطعةٌ : «يا لَلاَّ.. الغَيامْ.. عَشْرَ لأَفْ». [ص 61]

في المقطع [ب] تظهر بعض الوظائف التي تؤسس مسار الانحطاط، ولكن ظهورها لا يأتي صدفة؛ إذ أنها تستمد مقبوليتها المنطقية من بعض الوظائف المحاور التي وردت في المقطع [أ]. إن المقطع [ب] يبتدىء بالوظيفة الاولى التالية :

* ــ الشمس تنحدر نحو المغيب [ص 61]، وهي نقيض وظيفة جاءت في المقطع [أ] :
* ــ كم كانت الشمس حارة اليوم. [ص 61]

إلا أنها مع ذلك لا ترتبط بها منطقيا أو جماليا بل ترتبط بوظيفتين أخريين تبدوان مظهريا بعيدتين عنها، وهما في العمق تعتبران مقدمتها المنطقية.

* التراب يبرد.
* أحس على جبهته بنسمة باردة خفيفة فتنهد.

والمعنى الذي ينبغي أن يُوخَذَ من هاتين الوظيفتين هنا هو مخالف تماما لمعناهما في المقطع [أ]. فإذا كانتا تؤكدان شعور الطفل بالمتعة فإنهما تُنْذِرَانِ بقرب مغيب الشمس. وعند مغيب الشمس تستيقظ مخاوف الطفل المحتملة. لهذا فالوظيفة الاولى في المقطع [ب] هي نتيجة منطقية، وجمالية للوظيفتين السابقتين. كما أنها تأتي مقْبُولَةً من طرف المُتَلَقِّي لانها مسبوقةٌ بالتحفيز الذي أشار إليه بعض الباحثين الروس ونذكر منهم على الخصوص توماتشيفسكي. (4)

ان برودة التراب، وإحْسَاسَ الطفل بنسمة باردة خفيفة على جبهته تمهيد طبيعي لغروب الشمس، وتَوَلُّدِ المخاوف لديه. هكذا يتولد مسار الانحطاط في تضاعيف الوضعية الاولى، إلا أنه لا يظهر أثناءها بل بعدها مباشرة.

إن غروب الشمس ليس دائما دليلا على الخوف، فمن أين آستنتجنا هذه الفكرة ؟. إن الوظائف الموالية هي التي تفرض مثل هذا الفهم :

* ــ سمع الطفل خوار بقرة من بعيد فآلتفت ولكنه لم يرها. [ص 61].

بل إن الرواي عمد مباشرة إلى إظهار صلابة النموذج المثالي الذي يستمد منه الطفل قوته :

* ــ أبوه حين يدندن في خفوت لا يشعر بأحد، ينسى ما حوله تماما.

فعلى الطفل اذن أن يفعل مثل أبيه، وينسى ما حوله، ويكون صلبا قويا.

ان الخوف هو الذي يشكل مسار الانحطاط في المقطع [ب]. وحتى الآن يمكن اعتبار غروب الشمس وما ينذر به من ظلام باعثا أساسيا للخوف في نفسية الطفل.

على أن مسار الانحطاط لا ينفرد بالمقطع [ب] وحده فإلى جانبه يتطور مسار التحسين الذي يهيمن في الوضعية الاولى [المقطع أ]. وقبل أن نُفَصِّلَ الكَلاَمَ في مسار التحسين في المقطع [ب] نُرِيدُ أن نرْسُم خطاطة واضحة لمسار الانحطاط أولا، مُظهِرِينَ العناصر المختلفة التي يتشكل منها.

خطاطة مسار الانحطاط في المقطع [ب] :

* ــ الشمس تنحدر نحو المغيب [ص : 61]

* ــ سمع الطفل خوار بقرة من بعيد فالتفت ولكنه لم يرها [ص : 61].

* ــ لابد أن أباه الآن يشرب الشاي عند عمته، ولن يصل إلى الدار إلا في الظلام، ولذلك فلن يرى خطوات ابنه الضاحكة على التراب المسحوق [ص : 61].

---

(4) توماتشيفسكي : نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة ابراهيم الخطيب: الشركة المغربية للناشرين المتحدين. ط : 1. 1983. ص. 193 ــ 194.

★ ــ حين يمر تحت دار «العيساوي» فستهاجمه الكلبة البيضاء لذلك فعليه أن يخرج من الطريق الناعم الطريِّ ويخترقَ الشوك والحصى ليراوغها» [ص 62].

★ ــ أبوه لا يعرف «اللعب» لا يعرف إلا الزرع والشمس والعرق، وفي الصباح يخلعه من فراشه والنَّجمةُ بعد في السماء، ربما لحقه الان في الطريق. ونهض. [ص 62].

★ ــ الشمس وصلت إلى الارض. صارت حمراء كالدم. وتراب الطريق بارد الآن. [ص 62].

هذه إذن خطاطة مسار الانحطاط، وهي تتألف من عناصر مختلفة كلها تزرع الخوف في نفسية الطفل، ويمكن تصنيف هذه العناصر إلى أربعة أنواع :

1 ــ الخوف من الظلام. والظلام هنا مَصْدَرٌ أساسي للخوف، لأَنَّهُ هو الذي يجعل العناصر الاخرى مخيفة.

2 ــ الخوف من المجهول : صوت البقرة المجهول المصدر، وتُعْطِي للبقرة هُنَا، بشكل ايحائيٍّ، دلالةٌ مخالفةٌ؛ فقد تكون عفريتا.

3 ــ الخوف من الألم فالكلبة البيضاء ستهاجم الطفل قرب دار العيساوي.

4 ــ الخوف من الأب. لأنه مصدر دائم للازعاج، والدعوة إلى العمل. والعنف [ربما لحقه الآن في الطريق].

إن سعادة الطفل بسبب مسار الانحطاط لم تعد خالصة ومع ذلك يحاول الطفل أن يحافظ قدر الامكان على احساسه الاول ضمن مسار التحسين. فماذا طرأ على هذا المسار من تطور :

أول ملاحظة يمكن تسجيلها هي أن مسار التحسين رغم استمراره في المقطع [ب] لم يعد يعكس سعادة خالصة مثلما كان الحال في الوضعية الاولى، بحيث يمكن القول بأنه كان يتقهقر رويدا رويدا لصالح مسار الانحطاط والذي يؤكد هذه الحقيقة هو أن الوظائف التي تدل على مسار التحسين جاءت مزدوجة الدلالة فهي من ناحية تشير إلى سعادة الطفل، ومن ناحية ثانية تلمح إلى خيبته وعدم تمام متعته. ونتبين ذلك من خلال :

خطاطة مسار التحسين التالية :

★ ــ أبوه حين يدندن في خفوت لا يشعر بأحد، ينسى ما حوله تماما، وحينئذ يتباطأ الطفل في جمع حزم الشعير المحصود، وينظر إلى الحقول الاخرى. [ص 61].

★ ــ على الجانب الايسر من الطريق رأى وجها ملتويا يضحك وحين التقط الورقة الملونة عرف أنه وجهُ امرأة، فقد كان في أذنيها قرطان طويلان كقمرين معلقين... كانت الورقة مُكَرَّشة. لابد أن صاحبها رماها بعد أن امتص حبات الحلوى. **مر بلسانه على الخد الايسر**

للمرأة، **فلم يذق الا طعم الورق الاملس**، طوى الورقة على أربع فوضعها في قب جلابته الكتانية وتابع سيره. [ص 62].

★ ــ ثم صَعَدَ ببصره وراء الوادي إلى الجبل المقابل فرأى الغابة والأفق والسماء. جلس على حافة الطريق وأخذ يتابع ببصره سيارة صغيرة زرقاء كانت تجري كالنحلة مع الوادي الاخضر. لو اشترى له أبوه سيارة من الحديد لامن التراب... يَجُرُّهَا في ساحة الدار على عجلاتها المطاطية ويجري حتى يصل... إلى المدينة ؟؟ المدينةُ هناك وراء الغابة. في الليل يرون أضواءها البعيدة ليلها كالنهار. والأطفال فيها كالجن لا يخافون. في النهار يقرأون الكتب في المدارس، وفي الليل يلعبون تحت الاضواء الباهرة. [ص 62].

★ ــ ... المغْربُ ... وبعد قليل تبدأ النساء في الحَلْب. سيشرب غَرَّافاً من اللبن باردا تطفو فوقه قِطَعُ الزبدة الصفراء. سيشرب الشاي وينام. [ص 62].

وهكذا، فحين يتباطأ الطفل في جمع حزم الشعير يكونُ ذلك تحت ضغط ذكرى أبيه الذي يستمد منه قوته في مواجهة الذعر الذي أخذ يصيبه من خوار البقرة التي لم ير لها أثرا.

وعندما يعثر على صورة المرأة، ويحلم بالحلوى تتمازج عناصر الخيبة بعناصر اللذة، إذ لم يذق من الورقة إلا طعمها الاملس، ومع ذلك لم يتخل عن الورقة واحتفظ بها في قب جلبابه لانها تحمل صورة المرأة ⇐، والمرأة تذكره بالأم الحنون، ولا ننسى هنا أن المقطع [ب] يحتوي على إشارة واضحة لموقف الطفل من الأم فهو يبدو مغتبطا عندما يتصور أن أمه هي التي ستفتح له الباب عندما يصل إلى المنزل، وليس أباه :

★ ــ لابد أن أباه الآن يشرب الشاي عند عمته، ولن يصل إلى الدار إلا في الظلام، ولذلك فلن يرى خطوات ابنه الضاحكة على التراب المسحوق أمه هي التي ستفتح الباب في الليل. [ص 61]

ان النقطة الموالية في مسار التحسين، إذ تؤكد حفاظ الطفل على رغبته الاكيدة في اللهو عندما نراه ينسى غروب الشمس والخوف من الاب فيجلس على حافة الطريق يتأمل في الطبيعة ويتابع ببصره سيارة زرقاء تجري بموازاة الوادي، فإنها مع ذلك تشير إلى شعور الطفل بالحاجة إلى مزيد من التحسين. وحيث يشعر بأن واقعه يرفض مثل هذا التحسين يبتدىء في الحلم، **وهكذا يخرج مسار التحسين من نطاق التحقق الفعلي إلى نطاق التحقق الوهمي**. وبقدر ما يحتفظ التحسين بصورته على هذا الشكل ينقلب في العمق إلى انحطاط مُقَنَّع، وتتركز بؤرة هذا التحسين الوهمي في الامنية المستحيلة

★ ــ **لو** آشترى له أبوه سيارة... من الحديد لا من التراب... يجرها في ساحة الدار على عجلاتها المطاطية، ويجرى.. حتى يصل إلى المدينة ! ؟ [ص 62].

أما النقطة الأخيرة في مسار التحسين، وهي رغبة الطفل، وتلذذه عندما يتدكر غراف

اللبن البارد، فتأتي كما هو واضح في سياق الخوف من الظلام، الذي تعلن عنه كلمة المغرب كذروة قصوى انتهت إليها الوظائف المبثوثة منذ المقطع الاول [أ] :

* ــ التراب يبرد [61].
* ــ أحس على جبهته بنسمة باردة خفيفة فتنهد [61].
* ــ الشمس تنحدر نحو المغيب [61].
* ــ الشمس وصلت إلى الأرض، صارت حمراء كالدم، وتراب الطريق بارد الان. [62].
* المغرب.

أمام ازدواجية مسار التحسين، وتَأَرْجُحِه بين سعادة الطفل وشقائه، وبالنظر إلى صلابة مسار الانحطاط وثباته وتعدد عوامله يبدو المنطق الوحيد الذي ينبغي أن تتخذه الاقصوصة في المقطع الثالث هو غلبة مسار الانحطاط، وتدهور أو غياب مسار التحسين. فكل العناصر، والمؤشرات السابقة تدل على أن الوضعية الاولى انتهت أو على الاقل هي في طريق الانتهاء. وإذا نحن راعينا امكانية تدخل عناصر جديدة لتحويل الغلبة إلى مسار التحسين فإننا نسجل على الاقل أن إمكانيات التحسين وإن كانت موجودة فإنها تبدو ضعيفة أمام إمكانيات الانحطاط.

ونريد في هذه النقطة التي وصلنا إليها من التحليل أن نتأمل إمكانيات التحسين، وإمكانيات الانحطاط غير مراعين إطلاقا ما جاء في المقطع الاخير [ج].

إمكانيات التحسين :

تبدو كما قلنا هذه الامكانيات ضعيفة؛ أولا لانها لم تعد مرتبطة بالحفاظ على الوضعية الاولى، فالوضعية الاولى التي تشير إلى سعادة الطفل بالمشي باتت مهددة بشكل حتمي بالظلام، وبالخوف من الاب، وبوجود الكلبة التي ستضطره إلى أن يمشي بعيدا في الشوك و «الحصى» لذلك اتجه التحسين في أغلب الاحوال إلى اتقاء العقاب من الأب، والرغبة في لقاء الام في المنزل، أو إلى طلب أشياء مألوفة وعادية كأن يشرب غرافا من اللبن فوقَهُ قطع الزبدة، أو أن ينْجَحَ في تفادي اعتداء الكلبة قرب منزل «العساوي».

لذلك يُمْكِنُ أن نتصور إمكانية التحسين القصوى التي يسمح بها منطق الاقصوصة من خلال المقطعين [أ، ب] على الشكل التالي :

«سيتغلب الطفل على خوفه، ويتجاوز دار العساوي بسلام ويصل إلى المنزل قبل أن يأتي أبوه من عند عمته فتستقبله أمه بالاحضان، وتقدم له كأس اللبن البارد بقطع الزبدة، ويستسلم إلى النوم».

أما التحسين الذي جاء في صيغة رغبة بعيدة المنال أو على الاصح في شكل حلم؛ أي أن يشتري له أبوه سيارة من حديد تأخذه إلى المدينة، فَتَحَقُّقُهُ غَيْرُ ممكن إطلاقاً، لأن منطق الأقصوصة يَرْفُضُه لعدة اعتبارات.

* منها وروده في صيغة التمني بحرف الامتناع للامتناع «**لو**».

* صورة الاب الحريص على العمل لأنه في أشد الحاجة لمصدر العيش «أبوه لا يعرف اللعبْ، لا يعرف إلا الزرع والشمس والعرق» ص [62].

* انعدام عناصر قصصية أخرى تسمح بقبول مثل هذا التحسين. وهكذا تبقى الامكانية الوحيدة للتحسين هي ما أشرنا إليه. ولا ننسى مع ذلك أنها إمكانية ضعيفة إذا قورنت بقوة مسار الانحطاط.

إمكانيات الانحطاط :

إنها إمكانيات متعددة، وقوية الاحتمال، وإذا تأملنا مسار الانحطاط خاصة في المقطع [ب] فسنجد ثلاث مسارات انحطاطية يمكن أن تنتهي بها القصة.

□ 1 ـــ أن الطفل قد يتعرض، وهو في طريقه إلى المنزل، إلى نوبة رعب بسبب خوفه من الأشباح، وهذه الامكانية مقبولة بسبب قرب المغيب وخَوْفِ الطفل من صوت البقرة المجهول المصدر.

□ 2 ـــ أن يتعرض الطفل لاعتداء الكلبة قرب دار العيساوي. ويساهمُ في هذه الامكانية ثلاثة عناصر : الظلام ـــ استعداد الخوف عند الطفل، ووجود الكلبة في الطريق.

□ 3 ـــ أن يصل الطفل متأخرا إلى المنزل بعد وصول أبيه فيتعرض لعقابه، وهي إمكانية محتملة اعتمادا على بعض علامات التحفيز في المقطع [ب]. ومنها :

* «لابد أن أباه الآن يشرب الشاي عند عَمَّتِه، ولن يصل إلى الدار إلا في الظلام، ولذلك فلن يرى خطوات ابنه الضاحكة على التراب المسحوق، أمه هي التي ستفتح الباب في الليل، أما هو فسيكون نائما». [ص 61].

* «أبوه لا يعرف اللعب. لا يعرف إلا الزرع والشمس والعرق». [ص 62].

اختيار الكاتب :

إن ما له أهمية بالغة في مسألة اختيار الكاتب بالنسبة لهذا النموذج القصير الذي وقع اختيارنا عليه بطريقة تكاد تكون عشوائية. هو أن النقطة التي وصلت إليها الاقصوصة مع نهاية المقطع [ب] تفرض على الكاتب بالضرورة أن يستمر في تغليب مسار الانحطاط، وأنه إذا أراد تحويل الكفة إلى مسار التحسين عليه أن يعيد بناء القصة من جديد أو يشيِّد بناء منطقيا جديدا

يقتضي توسيع حجم الاقصوصة، وحيث انه لم يفعل ذلك، فقد كان مجبرا أن يتجه في مسار الانحطاط، إلا أنه يَجِدُ نَفْسَهُ أمام اختيارات متعددة داخل هذا المسار نفسه وهي التي عرضنا لها في إمكانيات الانحطاط.

غير أن ما نفاجأ به هو نوعية النتيجة الانحطاطية التي انتهت إليها الأقصوصة.

* — «وانكفأ على وجهه... عَثَرَتْ رِجْلُهُ بحجر نابت... فسقط ببطنه على سن المنجل الحاد... كان المنجل يقر بطنه والشيء الأسود يطبق عليه... وصرخ لحظة... ثم غابت عنه الدنيا.» [ص 63].

إننا نستطيع القول بأن هذه النتيجة المأساوية بدرجة قوية لم تكن منتظرة، **ولكنها مع ذلك تبدو مقبولة جماليا، لأنها استطاعت أن تراوغ جميع توقعاتنا**، ولأنها لا تتنافر كثيرا مع مسارات الانحطاط التي كنا ننتظرها.

ويبدو لنا لأول وهلة أن هذه النتيجة المأساوية لم تُؤَسَّسْ منطقيا وجماليا إلا اعتماد على ما أصاب الطفل من رعب عندما أحس بالشيء الخفي الذي كان يجذبه من ورائه وكيف تضاعف رعبه قُبَيْلَ الوصول إلى دار العساوي :

* — «الظلام يغطي الأرض بالتدريج كالنعاس... بعد قليل لن يرى الطريق أمامه، والتفت إلى الوراء فلم ير أحدا. لا ينبغي أن يكون خوافا... ليس هناك أحد، ولا شيء وراءه. لينظر فقط إلى الامام وليتابع الركض... ولكن شيئا خفيا كان يجذبه من ورائه يجذبه بدون يد كالهواء، والتفت فرأى شيئا ناعما ضبابيا يقبل من بعيد... ليس شيئا... ليس شيئا، وعاد فالتفت وراءه، فأسرع في الجري، وأسرع الشيء العائم الأسود وراءه، وأحس بأنفاسه في قفاه فصرخ، والتفت مذعورا فرأى الشيء الأسود لا يزال بعيدا... وتابع الجري وهو يبكي في خفوت... وقبل أن يصل إلى دار العساوي : «يَدَيْنِ يَدَيْنِ... يدين طويلتين ناعمتين ضاحكتين دافئتين يدين حنونتين يدين أمامه يراهما وتغيبان يدين يدين يدين يدين» وانكفأ على وجهه عثرت رجله بحجر ثابت... فسقط ببطنه على سن المنجل الحاد...» الخ [ص 62 — 63].

غير أن هذه النتيجة الأخيرة لم تُؤَسَّس فقط على الرعب الذي أصاب الطفل من جراء الشيء الذي يطارده أو من جراء خوفه من الكلبة، فقد وزع الكاتب في تضاعيف الأقصوصة منذ المقطع [أ]، ومرورا بالمقطع [ب] بعض الوظائف المحاور التي جعلت حصول مثل هذه النتيجة مسألة مقبولة منطقيا على امتداد مجموع القصة، **وهذا يعني أن مسارا انحطاطيا آخر لم ننتبه إليه كان يتولد في تضاعيف الأقصوصة منذ بدايتها.**

ولنأخذ الآن إحدى تلك الوظائف المحاور التي أَجَّلْنا النَّظر فيها عندما كنا ندرس المقطع [أ] وهي الوظيفة التالية :

* ـــ لم يكن يحس بالمنجل في يديه، يَسِيرُ وَهُوَ يلَوِّحُ به ولكنه لم يكن يُحِسُّهُ.

فقد رأينا أن دلالة هذه الوظيفة كانت لصالح مسار التحسين، فالطفل يريد أن ينسى العمل، ولذلك لم يكن يحس بوجود المنجل في يديه.

غير أن عدم الاحساس بالمنجل له دلالة كامنة أخرى لا تظهر فائدتها إلا عند حدوث الفاجعة **فعدم إحساس الطفل بالمنجل يقوي منطقيا تعرضه للاصابة به**، وهكذا نلاحظ كيف أنّ الوظائف المحاور تحمل دلالة مزدوجة : الأولى ظاهرة، والثانية خفية لا يأتي مفعولها إلا فيما يُسْتَقْبَلُ من الوقائع. وقد تكون الدلالتان تامتي التناقض.

إن الأمر لا يقف عند هذا الحد فهناك مسألة تكرار فكرة عدم إحساس الطفل بالمنجل، إذ يعتمد الكاتب هنا على الذاكرة الآلية عند المتلقي لتحتفظ بالفكرة ولو بصورة شبه لا شعورية ليتم تقبل النتيجة المأساوية دون الاحساس بأنها نتيجة مفتعلة.

في المقطع [ب]. نجد وظيفة محورية أخرى تبدو لا علاقة لها بالنتيجة، ولكنها ذات مفعول قوي في التهييء اللاشعوري للمتلقي، وذلك باستخدام الصورة المجازية، التي ليس من السهل اعتبارها مجرد مسألة اعتباطية :

* ـــ «الشمس وصلت إلى الأرض. **صارت حمراء كالدم**». فبالنظر إلى النتيجة الدموية يبدو هذا التشبيه **ملغوما**، وخاليا من البراءة التصويرية. إنه أحد الوسائل الفنية الدقيقة للتهيىء الفني، والمنطقي لاستقبال النتيجة الأخيرة.

* إن النتيجة تجعل القارىء المهتم يلجأ إلى إعادة النظر في كثير من الوظائف التي تحمل دلالات مزدوجة فيرى فيها شحنات مأساوية موزعة تشكل إرهاصا بوقوع المأساة الرئيسية.

ومن هذه الوظائف نذكر ما يلي :

* لن يصل إلا في الظلام [ص 62]
* الظلام يغطي الأرض بالتدريج كالنعاس [ص 62]
* بعد قليل لن يرى الطريق أمَامَهُ [ص 62]

فإذا كانت هذه الوظائف استمرارا للوظائف السابقة التي كانت ترسم تَدَرُّجَ انحدار الشمس نحو الغروب، **فإنها معَ ذلك هي التي ترسم تطور درجات الظلام إلى النقطة التي يلتقي فيها ظلام الليل بظلام موت الطفل** :

* وصرخ لحظة ثم **غابت** عنه الدنيا. [ص 63].

والعلاقة هنا واضحة بين غياب الشمس، وغياب الدنيا عن الطفل.

استنتـاجــات

إن جزءا من النتيجة التي انتهت إليها الاقصوصة لا يخرج مع ذلك عن إطار الاحتمالات الثلاث التي حددناها في إمكانيات الانحطاط،

فهي تنتمي إلى الافتراض الأول، فالطفل قد أصابته نوبة رُعْبٍ بسبب خوفه من الأشباح.

إلى هنا تكون أطروحة بريمون صحيحة، إذ أمكن بالفعل أن نصف الشبكة التامة للاختيارات المنطقية المتاحة عند نقطة من نقط الحكي [وهي بالنسبة للنموذج المدروس آخر المقطع (ب)] لكي يتمم الكاتب قصته المبدوءة.

إلا أن نهاية الأقصوصة أو اختيارها الأخير مركب في الواقع من نتيجتين متآزرتين : إحداهما «رعب الطفل»، وهي متوقعة، والأخرى «موته بالمنجل» وهي نتيجة غير متوقعة. ولم يكن من السهل على أي دارس أن يكتشفها ضمن شبكة إمكانيات الانحطاط، **لأنها هي نفسها تحمل ثقلا دلاليا له مفعول رجعي يدعو المتلقي إلى إعادة تأويل العناصر السابقة نفسها، أو على الأصح تساعده في اكتشاف معانيها التي لم تصبح ممكنة إلا مع ظهور النتيجة النهائية نفسها.**

هذه الحقيقية تدعونا إلى تسجيل ملاحظة أساسية بصدد فكرة بريمون فهو ينطلق من مبدأ أن العناصر المدروسة قبل حصول النتيجة في أي قصة، تحمل في ذاتها جميع الدلالات والاحتمالات الممكنة، وأن ما يأتي بعدها انما هو شيء مكمل فقط وتابع لا يمارس أي تأثير على العناصر السابقة، في حين أن الدراسة التطبيقية التي انجزناها **تبرهن أن النتيجة نفسها ربما تجعلنا نعيد النظر في تلك الاجزاء السابقة من الحكي التي نتخذها كوسيلة لوصف شبكة الاحتمالات.**

إن حدود منطق الحكي كما وصفها بريمون تُضَيِّق كما رأينا مجال حركة المبدع، وتجعله أسير قصته التي ابتدأها، وإذا كان الكاتب فعلا يقع أسير الخط العام الذي ينبغي أن يسير فيه الحكي، **فإنه على مستوى النتائج يمتلك حرية لا حدود لها**، يصعب توقع اختياراتها **إن لم نقل يستحيل ذلك في بعض النماذج الجيدة.**

إن الفن في هذه الحالة [وأقصد هنا الحكي بالذات] مهما خضع لمنطق رياضي معين يبقى فيه هامش جمالي خالص يكون هو المادة التي يتصرف فيها المبدع بحرية تامة وخارج رقابة أي قارىء ذكي، وذلك بفضل عناصر التشويش الكثيرة التي يستخدمها، وكذلك بالنظر إلى أن القصة كوحدة بنائية ومنطقية وجمالية، لا تكتمل صورتها النهائية، إلا عندما يسجل الكاتب آخر كلمة فيها. يضاف إلى ذلك كله أن التنازع، في أي عمل حكائيٍّ لا يقع فقط بين مساري التحسين والانحطاط، بل يتشعب إلى تنازعات فرعية داخل كل مسار بين مسارات صغرى للتحسين أو مسارات صغرى للانحطاط. وهذا ما لاحظناه عند تحليل أقصوصة «المؤامرة» بشكل واضح.

فاس، في 1986/04/18

ملحق

النص الكامل لأقصوصة «المؤامرة»

محمد بوزفور

[أ]

الطريق طويل وأبيض بين الأراضي المحصودة المنحدرة على الجانبين والطفلُ بدا صغيرا كنقطةٍ. لم يكن يُحسُّ بالمِنْجَلِ في يده... يسيرُ وهو يلوح به ولكنه لم يكن يحسُّه... الترابُ يبرد... أحس به تحت قدميه الصغيرتين ناعما ومدغدغا كالطحين، والتفت وراءه فرأى خطواته مطبوعة على التراب كما هي : خطوة وراء خطوة. نظر إلى قدمه اليمنى وضغط بها على التراب ثم رفعها ونظر إلى صورتها المرسومة، نظر إلى الأصبع الكبيرة. تتبعها الأصابع الأربعة الصغيرة وابتسم، كالدجاجة والكتاكيت. وأحس على جبهته بنسمة باردة خفيفة فتنهد... كم كانت الشمس حارة اليوم ؟ ورأى شوكة على جانب الطريق فأحس بالمنجل في يده... ضربها بقوة فأطارها عن جذعها الناحل المزغب ثم عاد فضرب الجذع نفسه وأطاره. أبوه قويٌّ، يحصد طول النهار ولا يتعب. أحس بالراحة حين تذكر غِنَاءَ أبيه..

.. لم يكن الا دندنة خافتة تطفو فوقها مرة بعد مرة كلماتٌ صَغيرَةٌ متقطعة : «يا لَلاًّ.. الغَيَامْ.. عَشْرَلاَفْ».

[ب]

الشمس تنحدر نحو المغيب.. سمع الطفلُ خوار بقرة من بعيد فالتفت ولكنه لم يرها.. أبوه حين يدندن في خفوت لا يشعر بأحد، ينسى ما حوله تماما، وحينئذ يتباطأ الطفل في جمع حُزَمِ الشعير المحصود وينظر إلى الحقول الأخرى. لابد أن أباه الآن يشرب الشاي عند عمته، ولن يصل إلى الدار إلا في الظلام، ولذلك فلن يرى خطوات ابنه الضاحكة على التراب المسحوق. أمه هي التي ستفتح الباب في الليل، أما أبوه فسيكون نائما.

على الجانب الأيْسَرِ من الطريق رأى وجها ملتويا يضحك، وحين التقط الورقة الملونة عرف أنه وجه امرأة، فقد كان في أذنيها قرطان طويلان كقمرين معلقين.. كانت الورقة مكرشة، لابد أن صاحبها رماها بعد أن امتص حبات الحلوى. مر بلسانه على الخد الايسر للمرأة فلم يذق إلا طعم الورق الأملس، طوى الورقة على أربع ووضعها في قب جلابته الكتانية وتابع سيره. حين يمر تحت دار (العيساوي) فستهاجمه الكلبة البيضاء.. لذلك فعليه

أن يخرج من الطريق الناعم الطري ويخترق الشوك والحصى ليُرَاوِغَها ولكن دار «العيساوي» لا تزال بعيدة.. والتفت إلى الوادي الأخضر في السفح البعيد فرأى الأشجار والماء وطريق السيارات والمدرسة، ثم صعد ببصره وراء الوادي إلى الجبل المقابل فرأى الغابة والأفق والسماء. جلس على حافة الطريق وأخذ يتابع ببصره سيارة صغيرة زرقاء كانت تجري كالنحلة مع الوادي الأخضر. لو اشترى له أبوه سيارة... من الحديد لا من التراب... يَجُرُّها في ساحة الدار على عجلاتها المطاطية ويجري حتى يصل.. إلى المدينة ؟؟ المدينة هناك وراء الغابة، في الليل يرون أضواءها البعيدة. لَيْلُها كالنهار. والأطفال فيها كالجن لا يخافون. في النهار يقرأون الكتب في المدارس، وفي الليل يلعبون تحت الأضواء الباهرة. أبوه لا «يعرف» اللعب لا «يعرف» إلا الزرع والشمس والعرق، وفي الصباح يخلعه من فراشه والنجمة بعد في السماء. ربما لحقه الآن في الطريق.. ونهض. الشمسُ وصلت إلى الأرض. صارت حمراء كالدم، وتراب الطريق باردٌ الآن.. سمع صفيرا متقطعا ونظر إلى الأمام فرأى الماعز يملأ الطريق والأطفال يركضون ويصفرون. المغرب.. وبعد قليل تبدأ النساءُ في الحَلْبِ. سيشرب غرافا من اللبن باردا تطفو فوقه قطع الزبدة الصفراء.. سيشرب الشاي وينام.

[ج]

لن يصل إلا في الظلام، وانتفض ونظر إلى يده اليمنى فلم ير المنجل. وعاد راكضا.. أبوه سيسلخ لحمه بالحزام الجلدي.. لابد أن المنجل هناك حيث جلس ينظر إلى السيارة الزرقاء.. كان يلهث حين رأى المنجل فالتقطه ملهوفا، وتطلع إلى الطريق فلم ير أباه، وعاد راكضا كالجَدْيِ. كان الأطفال قد غابوا بالماعز.. الظلام يغطي الأرض بالتدريج كالنعاس.. بعد قليل لن يرى الطريقَ أمامه، والتفت إلى الوراء فلم ير أحدا. لا ينبغي أن يكون طفلا خَوَّافا.. ليس هناك أحد ولا شيء وراءه، لينظر فقط إلى الأمام وليتابع الركض.. ولكن شيئا خفيا كان يجذبه من ورائه.. يجذبه بدون يد كالهواء.. والتفت فرأى شيئا عائما ضبابيا يُقبل وراءه من بعيد. ليس شيئا.. ليس شيئا.. وعاد فالتفت وراءه أيضا، فأسرع في الجري.. وأسرع الشيءُ العائمُ الأَسْوَدُ وراءهُ.. وأحس بأنفاسه في قفاه فصرخ والتفت مذعورا فرأى الشيء الأسود لا يزال بعيدا.. وتابع الجري وهو يبكي في خفوت.. وقبل أن يصل إلى «دار العيساوي».. «يدين يدين .. يدين طويلتين ناعمتين ضاكحتين.. يدين حنونتين.. يدين أمامه يراهما وتغيبان.. يدين يدين يدين..» وانكفأ على وجهه.. عثرت رِجْلُهُ بحجر ثابتٍ.. فسقط ببطنه على سِنِّ المنجل الحاد.. كان المنجل يقر بطنه والشيء الأَسْوَدُ يُطْبِقُ عليه.. وصرخ لحظة.. ثم غابت عنه الدنيا.

تحليل النص الواقعي وتأويله(*)
«قطة في المطر» لارنست همنغواي

بقلم : د. لدج DAVID LODGE
تعريب : ذ. ابن الغازي الطيب

I-يبدو القول بـ «إن الدراسة النظامية SYSTEMATIC للسرد قد أسست من قبل أرسطو» قولا عاديا. كما أنه ليس من المبالغة في شيء القول، بأن الأبحاث التي أنجزت في هذا الميدان، قبل القرن العشرين نادرة. وهكذا فإن نظرية السرد، منذ التأسيس إلى اليوم، كانت موجهة، إن صوابا وإن خطأ، نحو استخلاص مجموعة من القواعد المعيارية (PRESCRIPTIVE RULES) لكتابة الملحمة من تحليل أرسطو الثاقب لنمط التراجيديا اليونانية. إن بروز الرواية كشكل أدبي متميز ومهيمن في آخر الأمر، كشف فقر النظرية السردية النيوكلاسيكية، دون أن يؤدي، ولمدة طويلة إلى إنتاج نظرية أخرى أكثر إقناعاً. لقد طرحت الرواية الواقعية مشاكل خاصة بالنسبة لأي نقد شكلاني، لأنها عملت من خلال إخفاء ورفض اصطلاحيتها (CONVENTIONALITY) لهذا فإن النقد الذي شجعته ولقيته، نقد تأويلي وتقويمي أكثر مما هو تحليلي. ولم ينشأ شيء من قبيل إنشائية الرواية حتى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وقد تولد ذلك من التجارب الواعية للروائيين أنفسهم، وقد قام النقاد بتطويرها. وفي نفس الوقت، فإن التطورات التي حصلت في اللسانيات والفلكلور والأنتربلوجيا أثارت دراسات للسرد امتدت إلى ما وراء حدود الأدب القصصي المعاصر. وقد تم احتذاءُ هذه الأبحاث لمدة طويلة، وفي اتجاهات متوازية قلما التقت فيما بينها. على أنه في العقدين الأخيرين التقت تقاليد النقد الشكلاني الأنجلو أمريكي التجريبي (ذلك النقد المعتمد على النص، يمتاز رغم ضعفه النظري بكونه مثمرا من حيث قدرته التأويلية) بالتقاليد النقدية الأروبية المتسمة بنظامية أقوى، النزاعة إلى التجريد والصرامة النظرية

(*) فصل من كتابه : David Lodge. Working with structuralism. London : Rout Ledge and kegan Paul. 1981 P.P. 17 - 36

قرأ الأستاذ محمد الولي هذه الترجمة وأبدى ملاحظات ساهمت في صياغتها النهائية. فله الشكر.

والعلمية. وقد نتج عن هذا اللقاء انفجار معرفي صغير في حقل نظرية السرد وإنشائية الرواية.

إن السؤال الذي أود إثارته في هذه المقالة هو : هل التقدم في النظرية والمنهج يعني التقدم في القراءة النقدية للنصوص. هل يمكن أو يفيد توظيف مجموع الأدوات الشكلانية المعاصرة والبنيوية في التعامل مع نص واحد، وما المكاسب التي نجنيها من وراء ذلك ؟ هل يغني ذلك قراءتنا بالكشف عن المعاني العميقة وفوارقها الدقيقة التي قد لا نعيها بطرق أخرى. هل يساعدنا ذلك في حل مشاكل التأويل وتصحيح قراءتنا الخاطئة، أم إنه يقف، عكس ذلك، عند مجرد تشجيع أكاديمية تافهة وذاتية تحول بواسطتها المعلومات من مجموعة من المقولات إلى أخرى ؛ من لغة اصطلاحية إلى أخرى دون تقدم في الإدراك أو الفهم ؟ إن التحليل، المقدم هنا، لقصة قصيرة لأرنست همنغواي، يهدف إلى الدفاع عن جواب إيجابي على المجموعة الأولى من الأسئلة ؛ وجواب سلبي على المجموعة الثانية. وقد يكون مفيدا في البداية التذكير بنطاق وتنوع النظريات والمناهج «والمقاربات» المتوفرة للناقد الروائي وسأصنفها إلى ثلاث فئات حسب «العمق» الذي تتناوله في البنية السردية :

1 ــ علم السرد narratology، ونحو السرد، أي محاولة اكتشاف لغة السرد : النظام الأساسي للقواعد والإمكانيات التي يكون أي كلام سردي (النص) تحقيقا لها. وبغض النظر عن بعض الاستثناءات القابلة للأخذ والرد، مثل **تشريح النقد 1957** لنرثروب فراي، **ومعنى نهاية** لفرانك كرمود 1966، فقد ظل هذا المشروع محتكرا من طرف الباحثين الأروبيين بروب، وبرومون، وكَريماس، وليفي ستروس، وطودروف وبارت وغيرهم. إن أهم ما يقوم عليه هذا التراث من الدراسة فكرتان هما : الوظيفة (FUNCTION) والتحويل (TRANSFORMATION). ففي نظرية كَريماس، مثلا، يتشكل كل سرد، أساسا، من نقل TRANSFERT موضوع (OBJECT) أو قيمة (VALUE) من فاعل (ACTANT) إلى آخر. إن الفاعل ينجز وظيفة معينة في القصة. ويمكن تصنيفه كفاعل ذات أو فاعل موضوع، ومرسل أو متقبل، ومساعد أو معارض. أما الأعمال التي يقوم بها هذا الفاعل فيمكن تصنيفها إلى إنجازية (PERFORMATIVE) (روائز، صراعات، إلخ)، واتصالية (إقامة علاقات وفسخها)، وانفصالية (الرحيل والعودة). وهذه الوظائف لا يمكن التعرف عليها من خلال مجرد البنية السطحية للنص، بل يمكن مثلا لعدة شخصيات أن تقوم بوظيفة فاعل واحد، كما يمكن لشخصية واحدة أن تستقطب وظائف فاعلين. إن كل المفاهيم معرفة دلاليا من خلال علاقة ثنائية مع أضدادها (مثال : حياة/موت) أو منفياتها (مثال : حياة/لا حياة) مما ينتج النموذج السيميائي الأساسي : أ : ب :: ـــ أ : ـــ ب (مثلا، حياة : موت :: لا حياة : لا موت.)، وهكذا يمكن أن ندرك كل سرد باعتباره تحويل تماثل موضوعي ذي أربعة أطراف إلى فاعلين وأفعال (ACTIONS) (1).

(1) A. J. Greimas, **sémantique structurale** (Paris, 1966), **du sens** (Paris, 1970), **Maupassant. La** =

كثيرا ما قيل : إن هذا النوع من المقاربة وَافِرُ المردودية حينما يطبق على السرد التقليدي الصيغي formulaic أو المنقول شفويا، بدل السرد الأدبي المتطور. إن ممثلي علم السرد أنفسهم كثيرا ما يذكروننا بأن هدفهم ليس تفسير النصوص، بل هو الكشف عن النظام الذي يسمح بإنتاج النصوص السردية، ويمكن القراء ذوي الكفاءة من اكتشاف معانيها. على أن علم السردية يثير انتباه الناقد الأدبي إلى عوامل مهمة تدخل في إطار قراءة السرد، إلا أن وضوحها يؤدي إلى إغفالها. لقد طبق رولان بارت على تحليل الروايات الأدبية بشكل مثمر الفكرة المستنبطة من علم السردية البنيوية والقائلة بأن السرد يمكن تقسيمه إلى متواليات (SEQUENCES) تفتح أو تغلق إمكانيات أمام الشخصيات، وبالتالي بالنسبة للقارىء. إن أهمية هذه الانفتاحات والإغلاقات قد تكون إما ارجاعية RETROSPECTIVE، تساهم في حل لغز ما عرض في النص من قبيل الكود التأويلي أو استقبالية تجعل جمهور القراء يتساءل عما سيقع بعد الكود التوقعي (PROAIRETIC CODE) (2). إن الاستغراب والدهشة هما بالتالي الشعوران الأساسيان المثاران من طرف السرد والممثلان بشكل خالص في القصة البوليسية الكلاسيكية والروايات البوليسية على التوالي كما يلاحظ تزفطان تودروف (3). إن القصة، مهما كان إتقانها، تستعمل، كما يبين كرمود في (معنى نهاية) ما يسميه أرسطو بـ (PERIPETEIA) أو التحول العكسي عندما تغلق إمكانية بطريقة لم تكن متوقعة، ولكنها مع ذلك مفيدة. إن التحول العكسي يفضي إلى بعث أثر تهكمي، خاصة إذا كان متوقعا من طرف الجمهور. تبرز خلال تطبيق هذا القبيل من المقاربة على الرواية الواقعية، مشكلتان إذا قمنا بتقطيع نص إلى وحداته الصغرى الإعلامية الأساسية. كيف يمكننا تشخيص تلك التي تكون وظيفية على المستوى السردي الأساسي ؟ وماذا نقوم به فيما يخص تلك الوحدات (الأغلبية) التي لا تكون كذلك ؟ يقترح ر. بارت، وهو يأخذ أمثلة بشكل رئيسي من كَولد فنكَر لأَيْن فلمنغ، تقسيم الوحداتِ السردية إلى أنوية أساسية (NUCLIE) ومنشطات CATALYSERS. تفتح الأنوية الأساسية الإمكانات التي يكون لها أثر مباشر على التطور الموالي للسرد ؛ كما أنها تغلقها. ولا يمكن حذف تلك الأنوية دون تغيير القصة. أما المنشطات، فهي مجرد وحدات متعاقبة توسع الأنوية الأساسية أو تملأ المجال الموجود بينها. ويمكن حذفها دون أن تغير ذلك السرد، رغم أن ذلك الحذف لا يتم بالنسبة للسرد الواقعي دون تغيير معناه وأثره، بما أن المقاطع (SEGMENTS) التي لا ترتبط، أو لا ترتبط فقط

= **sémiologie du texte : exercices pratiques** (Paris, 1966). Ann Jefferson **Poetics and Theory ot Literature, II** (1977), pp. 579-88

(2) انظر : Roland Barthes, «Introduction to structural Analysis ot Narratives» in Image - Music - Text, ed and trans. sthephen Heath (1977 : Fiost publisched 1966), **s/z,** trans. Richard Miller (1975 : Fiost Published 1970).

(3) انظر : Tzvetan Todorov, the Poetics of prose, trans Richard Houvard (1977, fiost published (1971), P. 47).

بأجزاء من نفس المستوى، ولكنها ترتبط بمفهوم أعم كالتكوين النفسي للشخصيات أو جو القصة وتشتغل كعلامات (INDICES)، فإنها إذا كانت عاملية فقط تكون عبارة عن مخبرات (INFORMANTS). لقد رأى جونثان كلر J. CULLER أن قدرتنا الحدسية على التمييز بين الأنوية الأساسية والمنشطات وترتيبها بحسب الأهمية تخضع لكفاءة القارىء. وذلك مؤكد من خلال حقيقة مؤداها ان قراءا مختلفين سيخلصون إلى تلخيص حبكة قصة معينة بنفس الطريقة. إن التعرف التلقائي أو الترتيب التلقائي للأنوية الأساسية تتحكم فيه رغبة القراء في الوصول إلى ملخص نهائي تفهم من خلاله الحبكة ككل بشكل مرض (4). وباختصار : إن الانسجام البنيوي للسرد لا يمكن فصله عن معانيه ؛ كما لا يمكن فصل قراءته عن تكوين فرضيات متعلقة بمعناه الإجمالي.

2 ــ **إنشائية الرواية** : أدخل تحت هذا العنوان كل محاولات وصف وتقسيم تقنيات التمثيل الروائي. لقد كان الإنجاز الكبير في هذا الحقل هو، بدون شك، التمييز الذي قام به الشكلانيون الروس بين المتن الحكائي (FABULA) والمبنى الحكائي (SJUZET). من جهة، هناك القصة في شكلها الأكثر حيادا وموضوعية وتسلسلا، القصة كما يمكن أن تكون قد وقعت في الزمن والمكان الحقيقيين، السلسلة المتصلة من الأحداث الكثيرة. ومن جهة أخرى، النص نفسه حيث تتم محاكاة هذه القصة والذي يحتفظ بمجموعة من الثغرات والحذوف (ELISIONS) والتشديدات (EMPHASES) والتحريفات المتعذر اجتنابها (ولكن المبررة). إن العمل وفق هذا النهج المتوج بعمل جونيت (**خطاب السرد**) 1972 أثبت أن ثمة ميدانين رئيسيين يعدل فيهما المبنى الحكائي المتن الحكائي هما : الزمن وما يدعى وجهة نظر في النقد الأنجلو ــ أمريكي، مع أن جونيت ميز هنا، صوابا، بين نظرة (PERSPECTIVE) (من يرى الأحداث) والصوت (من يحكيها) كما أنه يميز بشكل أكثر إثارة بين ثلاثة أنواع في التنظيم (أو التشويه) الزمني للمتن الحكائي من طرف المبنى الحكائي. الترتيب (ORDER) والديمومة (DURATION) والتواتر (FREQUENCY) ويتعلق أول هذه الأنواع بالعلاقة بين نسق الأحداث في المتن الحكائي، والذي هو غالبا تسلسلي، ونسق الأحداث في المبنى الحكائي الذي لا يكون بالضرورة كذلك. النوع الثاني يتعلق بالعلاقة بين المدة المفترضة في المتن الحكائي والوقت الذي يستغرقه حكيها (وبالتالي قراءة الحكاية) في المبنى الحكائي، والذي يمكن أن يكون أطول أو أقصر أو مماثلا تقريبا. النوع الثالث يتعلق بالعلاقة بين عدد المرات التي يقع فيها الحدث في المتن الحكائي ؛ وعدد المرات التي يتم بها حكيه في المبنى الحكائي هناك أربع احتمالات : حكي ما حدث مَرَّةً، مرةً واحدةً ؛ حكي ن مرة ما وقع ن مرة ؛ حكي ما

(4) انظر : Jonathan culler «Defining Narrative Units» in **style and structure in literature, ed** Roges Fowles (Oxford, 1975), P. 139.

وقع ن مرة، مرةً واحدة ؛ حكي ن مرة ما وقع مرة واحدة (5).

إن الاختيارات التي يقوم بها فنان السرد على هذا المستوى تأتي بمعنى من المعاني، قبل و«أعمق» من اختياراته الأسلوبية في صياغة البنية السطحية للنص، رغم كونها تضع قيودا ذات أثر على ما يمكنه انجازه في البنية السطحية إنها كذلك ذات أهمية قصوى في الرواية الواقعية التي تتميز إذا ما قورنت بأشكال سردية أخرى سابقة بمعالجة للزمنية مميزة بدقة وشبه تاريخية، وبعمق ومرونة كبيرين في عرضها للشعور. إن جزءا مهما من التنظير النقدي الأنجلو — أمريكي حول الرواية ابتداءا من كتاب برسي لوبك (PERCY LUBBOCK) (صناعة الرواية) 1921 إلى كتاب وين بوث WAYNE BOOTH (بلاغة الرواية) كان ضمنا إن لم أقل لا شعوريا مبنيا على التمييز نفسه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ؛ بين القصة «وطريقة حكيها» لقد أنتج تفاعل التقليد بين النقاد عملا مهما ومفيدا يحلل ويرتب التقنيات الروائية كما أنه يغطي قضايا مثل صيغة الفعل والضمير، والكلام غير المباشر في السرد الروائي. ويبدو لي أننا الآن على مشارف صنافة (TAXINOMY) شاملة للشكل الروائي على هذا المستوى. لقد ساهم كتابان حديثان، بشكل مفيد، في هذا الباب وهما **الأسلوب والخطاب : البنية السردية في الرواية والفيلم** 1978 لسيمور شاتمان SEYMOUR CHATMAN وعمل دورت كون DORIT COHN المركز على مجال أضيق **العقول الشفافة : الأشكال السردية لتقديم الشعور في الرواية 1978**.

3 — **التحليل البلاغي** : وأعني به تحليل البنية السطحية للنصوص السردية لابراز الكيفية التي تحدد بها الأداة اللغوية لقصة ما معناها وتأثيرها.

إن التراث الأنجلو — أمريكي قوي نسبيا في هذا الضرب من النقد بسبب تقنيات القراءة القريبة المطورة من طرف النقد الجديد. وتشكل مقالتا مارك شورَرْ MARK SHORER **التقنية كاكتشاف** 1948، **والرواية والقالب النظير** (6) 1949 FICTION AND. ANALOGICAL MATRIX عرضين كلاسيكيين لهذه المقاربة. إن الأسلوبية التي

---

(5) انظر Gérard Genette, «Discours du récit» in **Figures III** (Paris, 1972) لم أقدم مصطلحات حكي (récit)، خطاب (discours)، تاريخ (histoire) وسرد (narration) التي طور من خلالها جونيت ونقاد فرنسيون معاصرون بعدم انسجام مذهل، تمييز الشكلانيين الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. هذه المصطلحات، بالاضافة إلى نظرة جونيت للسرد على الخصوص موضحة في مقالة شلوميت ريمون

( ) Sh. Rimmon : «A Comprehensive Theory of Narrative : Genette's Figures III and Me Structuralist study of Fiction» in **Poetics and Theory** of **literature**, I (1976), pp. 32-62.

(6) انظر : Mark Shorer, «Technique as Discovery» **Hudson Review** I (1948), pp. 66-87. و«Fiction and The analogical matrix» **Kenyon Review** XI (1949), pp. 539-60

تطورت انطلاقا من الفيلولوجية الرومانية التي يمثلها أحسن تمثيل سبتزر وأورباخ (7) تنتهي بدورها إلى هذا النوع. لقد كانت هذه الطريقة تبدو، حينما كتبت كتابي النقدي الأول **لغة الرواية**، أفضل طريقة يتم بواسطتها إنجاز نقد شكلاني للرواية الواقعية.

لقد كان الهدف الأساسي في هذا النقد، البرهنة على أن ما كان يبدو في الرواية الواقعية تفصيلا زائدا أو عشوائيا، هو في الحقيقة وظيفي يساهم في نمط من المواضيع الدالة على مستويي التعبير والفكرة. وهكذا كان أغلب هذا النقد مهتما بإبراز الرموز والكلمات الأساسية في التركيب اللغوي للروايات، رغم كون أقلية فقط من النقاد الجدد كانت على اطلاع بأعمال رومان جاكبسون الذي أعطى تبريرا نظريا لهذا النوع من النقد في تعريفه الشهير للأدبية باعتبارها «اسقاطا لمبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التركيب» (8). وما أسماه النقاد الجدد بالشكل المكاني (9)، كان بالضبط نظاما من التماثلات الجدولية PARADIGMATIC EQUIVALENCE الكامنة في المركب السردي (NARRATIVE SYNTAGM). علاوة على ذلك، وعلى غرار ما حاولت أن أبين في كتابي (**ضروب الكتابة الحديثة**) 1977، فإن جاكبسون قدم بكشفه الفرق بين الاستعارة والكناية (10) METONYMY مفتاحا لفهم الكيفية التي تعمل من خلالها الرواية الواقعية لأجل بناء نظام من التماثلات دون أن تفقد الإيحاء الذي تقدمه باعتبارها صورة للحياة.

إن الاستعارة والكناية (أو المجاز المرسل) (*) هما معا صورتان للتماثل (11) ولكنهما ناتجتان

---

(7) انظر : Leo Spitzer, **Linguistics and literary history : Essays in stylistics** (Princeton, NJ, 1948).
وانظر : Eric Auerbach, **Mimésis** (Princeton, NJ, 1953)

(8) Roman Jakobson, «Closing statement : Linguistics and poetics» in **Style and language**, ed. thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass, 1960), p. 358.

(9) Joseph Frank «Spatial Form in modern literature» **Sewance Review** LIII (1945), pp. 221-40 و 433-56, 643-53

(10) Roman Jakobson «Two aspects of language and two types of linguistic disturbances» in **Fundamentals of language** by Jakobson and Morris Halle (the Hague 1956).

(11) لقد بقيت هذه النقطة مبهمة في مناقشتي لنظرية جاكوبسون في الطبعة الأولى من كتابي the modes of modern writing على أنه وضحت في كلمة تمهيدية للطبعة الثانية للكتاب (نشرت طبعة ورقية الغلاف من طرف أرنولد Arnold عام 1979).

(*) نقترح هنا ترجمة (METONYMY)بـ «كناية» كما نقترح ترجمة (SYNECDOCHE) بـ مجاز مرسل. وواضح ان للمصطلحين العربيين استعمالا في تراثنا العربي يختلف اختلافا جذريا عما نعهده في (SYNECDOCHE) و (METONYMY) وذلك أن هذين الأخيرين معا يقابلهما في نصوص البلاغة العربية مصطلح واحد هو «المجاز المرسل»، في حين أن «الكناية» كمصطلح تطلق على نوع من الصور يقسم إلى ثلاث فئات : إحداها يطلق عليها في البلاغة الغربية (PERIPHRASE)، أما الفئتان الأخريان فإننا لم نعثر في سجلات البلاغة الغربية على مقابل لهما. وبسبب هذا كله فإن المقابلين =

عن عمليتين مختلفتين : المشابهة بين أشياء مختلفة في حالة الاستعارة. وفي حالة الكناية، المجاورة أو الجمع بين الجزء والكل، العلة والمعلول، الشيء والصفة. وهكذا إذا حولت الجملة التالية : «السفن تعبر البحر» إلى «الكلكل يحرث الأعماق» فإننا سنجد أن الفعل «يحرث» يقابل الفعل «يعبر» لمشابهة حركة المحراث عبر الأرض لحركة السفينة عبر البحر. على أن «الكلكل» يقابل «السفينة» لأنه جزء منها (مجاز مرسل) «والأعماق» تقابل «البحر» لأنها صفة له (كناية). إن الكناية هي في الحقيقة تكثيف غير منطقي (وبالتالي مميز وبلاغي) إنه يتحقق بواسطة تحويلات لجمل ــ نواة عن طريق الحذف (تلخيص مكثف «لِكَلاَكِلِ السفن» بـ «كَلْكَل» بدل «سفن» و«البحر العميق» بـ «الأعماق» بدل «البحر». هكذا فإن الكناية تستعمل محور التركيب في اللغة، كما تستعمل الاستعارة محور الاختيار. وهما معا تمثلان الطريقتين اللتين يربط الخطاب، من خلالهما، موضوعا بآخر : إما لأنهما متشابهان أو لأنهما مترابطان. وهكذا فإن التمييز الذي قام به جاكبسون يسمح للمحلل بالانتقال بحرية من البنية العميقة إلى البنية السطحية.

إن الرواية الواقعية هي، بالأساس، كناية ؛ فهي تربط أحداثا متجاورة في الزمان والمكان، ومرتبطة من خلال علاقة العلة والمعلول. وبما أنها عاجزة عن وصف تلك الأحداث بطريقة شاملة فإن المبنى الحكائي السردي يوجد دائما في علاقة كناية (أو مجاز مرسل) مع المتن السردي. إن النص السردي يختار بالضرورة بعض التفاصيل، ويمحو أو يحذف البعض الآخر. وهكذا فإن التفاصيل المختارة تصبح مميزة لكونها اختيرت وتصبح ذات قيمة جمالية لحدوثها المتكرر ولعلاقتها فيما بينها في النص السردي. وهذا هو ما تسميه مدرسة براغ «التمييز النظامي الداخلي». علاوة على ذلك، يمكن لهذه التفاصيل أن تحمل إيحاءات، بانية بذلك نظاما من التماثلات أشد كثافة، خاصة عندما يتم وصفها بلغة استعارية، من خلال استعمال صور الكناية والاستعارة. هذا ما يسمى غالبا (وبالأحرى بطريقة غير مضبوطة) «بالرمزية في النقد الانجلو ــ أمريكي». وذلك ما يسميه بارت بالإيحاء. وهو العملية التي يعمل من خلالها مدلول كدال لمدلول آخر غير مسمى فعليا. على أن جاكبسون يمكننا من تمييز أربع طرق مختلفة يعمل الإيحاء من خلالها في النصوص الأدبية. وتمتاز الرواية الواقعية باثنتين منها.

أ ــ مدلول كنائي I يستحضر كنائيا مدلولا II (مثال نار المدفأة في رواية **جين إير JANE EYRE** تشكل تفصيلا مختارا ثابتا في أي وصف لدواخل المنزل. فهو يعني «غرفة مأهولة»، كما أنه يرمز إلى الراحة والألفة والأمن الخ. السبب يستحضر النتيجة).

ب ــ مدلول كنائي I يستحضر استعاريا مدلولا II (مثال الوحل والضباب في بداية

= المقترحين هنا «المجاز المرسل» و«الكناية» يحملان معنيين لا يحملانهما خارج هذه الترجمة. فعلى القارىء التزام الحذر إذا حاول التعميم. (المترجم).

(الدار الكئيبة). وهما يدلان على الطقس العاصف، ويرمزان إلى تعتيم الطيبوبة وفسخها من طرف القانون بسبب تشابه تأثيرات العوامل الجوية وعوامل المؤسسة).

ج ــ مدلول استعاري I يستحضر، كنائيا، مدلولا II (وصف الليل في لارجب **LLAREGYB** في **غابة اللبن** لديلان توماس بوصفها ذات «سواد انجيلي» يرمز إلى الثقافة البروتستانية للجماعة، فالجزء أو الصفة هنا تقوم مقام الكل.

د ــ مدلول استعاري I يستحضر استعاريا مدلولا II (مثال ذلك ما نجده في الأبيات الأولى لقصيدة ييتس «المجيء الثاني»).

دائرا ودائرا في التوسع الحلزوني
الصقر لا يمكن أن يسمع الصقار

حيث نجد أن الاستعارة «الحلزوني» تطابق الحركة اللولبية للصقر، كما ترمز بهذا كذلك إلى الحركة الحلقية للتاريخ.

ان الرواية الواقعية تعتمد أساسا على الرمزية من النوعين أ وب حيث يدرج المدلول الأساسي في الخطاب. وذلك حسب المبدإ الكنائي للمجاورة المكانية أو الزمنية كما رأينا سابقا.

II ــ ليست ثمة براءة في اختيار نص لأغراض توضيحية، كما أنه لا يمكن لأي تحليل لنص واحد أن يعطينا أجوبة شاملة على الأسئلة التي طرحت في بداية هذه المقالة. إذ لا يمكن أن تحسم هذه الأسئلة حتى تكون عندنا مجموعة من القراءات التركيبية والمتعددة الجوانب لنصوص سردية من مختلف الأنواع إننا نستحضر في الذهن الآن انجازين متميزين من هذا النوع : **s/z** لبارت ودراسة كرستن بروك روز لِ (**دورة اللولب**) (12). إن المناقشة التالية لقصة همنغواي القصيرة (قطة في المطر) (*) 1926 تتبع النموذج الثاني من خلال اتخاذها التأويل منطلقا، إلا أنها أكثر تواضعا من حيث الاتساع والمدى بالمقارنة مع تلك الدراستين. ثمة اعتباران دفعا بي إلى اختيار هذه القصة، بصرف النظر عن قصرها الملائم : 1 ــ تنظيم ندوة داخلية حولها في شعبتي في جامعة برمنغهام، أبرزت أن القصة تطرح بعض مشاكل التأويل، رغم أنها ليست مثقلة برواسب القراءات والقراءات الخاطئة مثل «دورة اللولب». 2 ــ انها واقعية وحديثة تعاكس ذلك التمييز التاريخاني بين الممكن قراءته والممكن كتابته، ذلك التمييز المتحيز الذي أجده شخصيا من السمات الأقل إفادة في عمل بارت وتلامذته (13) إن الفكرة المضمرة للإحتمال (VRAISEMBLANCE) التي تعتمد عليها قصة

(12) Christine Brooke - Rose, «the squirm of the trewe» Poetics and theory of literature, I (1976) pp. 265-94 and 513-46, and II (1977), pp. 517-61.

(*) انظر النص الكامل للقصة في آخر هذا المقال.

(13) يتم هذا التمييز في بداية s/z. إن الرواية الكلاسيكية الواقعية مقروءة. إنها تعتمد على ترتيب منطقي =

همنغواي، والعلاقة المفترضة بين النص والواقع متصلة أساسا بفكرة الواقعية البرجوازية الكلاسيكية، إلا أنها في تجربة القراء اثبتت أنها غامضة ومتعددة المعاني، ولا تطاوع تأويلا نهائيا.

وإليكم ما يقوله كارلوس بيكر حول (قطة في المطر) في عمله النقدي العياري (STANDARD) عند مناقشتها في اطار مجموعة من القصص التي تدور حول العلاقة بين الرجال والنساء.

«قطة في المطر» هي قصة أخرى محكية، إلى حد ما، من وجهة نظر امرأة تقدم زاوية من عالم الأنثى، حيث لا يساهم الذكر إلا بطريقة عرضية. كتبت في رابالو في ماي 1923. ترى زوجة شابة قطة في الخارج تحت المطر من نافذة غرفة فندق، حيث كان زوجها يقرأ، بينما هي تتحرك بعصبية عندما تخرج لأخذها، كان قد اختفى الحيوان الذي يمثل بشكل ما في ذهنها الحياة المنزلية البورجوازية المريحة. يقترب هذا الحدث من التراجيديا لارتباطه في ذهنها بأشياء كثيرة تتمناها : شعر طويل يمكن أن تضفره في مؤخرة عنقها. مائدة غذاء مضاءة بالقنديل حيث تلمع فضتها، فصل الربيع وجو جميل. وطبعا، بعض الملابس الجديدة. ولكن عندما تعبر عن هذه الرغبات، يطلب منها زوجها بلطف أن تصمت وأن تبحث عن شيء ما تقرأه «على أي، تقول الزوجة الشابة، أريد قطة أريد قطة الآن، إذا كان من المتعذر علي أن أحصل على شعر طويل وإذا تعذرت التسلية، فإنه من الممكن أن أحصل على قطة». إن البنت التعسة هي الحكم في المواجهة بين الواقع والممكن. يتكون الواقع من المطر، الملل، والزوج المشغول البال والتطلعات غير المعقولة. بينما يتكون الممكن من الفضة، والربيع والمرح والعلاقة الجديدة والملابس الجديدة. توجد القطة بين الواقع والممكن. وفي الأخير يبعث صاحب الفندق، الذي يتجاوز احترامه لها وعطفه عليها احترام الزوج، القطة إليها (14).

= وزمني، وتبلغ سلسلة غير منطقية من المعاني نستهلكها بسلبية، واثقين بأن كل الأسئلة التي تثيرها ستحل، في حين أن النص المعاصر، هو على العكس من ذلك «مكتوب» لا يجعلنا مستهلكين وإنما منتجين، لأننا نكتب أنفسنا داخله، ونبني معاني له ونحن نقرأ، وتكون تلك المعاني في الحالة المثلى متعددة بشكل لا متناه.

(14) Carlos Baker, Hemingway : the writer as artist (Princeton NJ, 1963), pp. 135-6.

يمكن الاعتراض على أشياء كثيرة في هذا العرض للقصة، أهمها تسليم بيكر بأن القطة التي بعث بها صاحب الفندق، في النهاية، هي نفس القطة التي شاهدتها الزوجة من النافذة. إن هذا التسليم منسجم مع تعاطف بيكر مع الزوجة كشخصية، والمتضمن في إشارته إليها باعتبارها «البنت التعسة»، ووصفه لاختفاء القطة بأنه «يقترب من التراجيديا». إن ظهور الخادمة مع القطة يشكل الانقلاب الرئيسي، بالمعنى الأرسطي، في السرد. إذا كانت الخادمة هي التي ذهبت حقا للبحث عن القطة، فإن الإنقلاب سعيد إذن، ويؤكد شعور الزوجة بأن صاحب الفندق قدرها باعتبارها امرأة أكثر من زوجها. وبتعبير كريماس فإن الزوجة هي الذات والقطة هي الموضوع. ويلعب صاحب الفندق والخادمة دور المساعد، بينما يلعب جورج دور المعارض. والقصة انفصالية (مغادرة وعودة) وتتعلق بإحالة القطة على الزوجة. على أن وصف القطة الذبلية «بالكبيرة»، يوحي بأن القطة ليست هي التي أشارت إليها الزوجة بلفظة التصغير «قطيطة» والتي تخيلتها وهي تلاطفها فوق حجرها. ويمكن الاستنتاج أن البادروني (PADRONE) يحاول أن يرفه عن زبونه فيرسل إليه أول قطة يجدها. والتي لا تناسب في الواقع حاجيات المرأة. هذا يجعل الانقلاب تهكميا على حساب الزوجة، مؤكدا على الهوة الثقافية التي تفصلها عن البادروني، ومبرزا جواب الزوجة شبه الشبقي لمجاملته المهنية كوهم.

سأعود إلى مسألة الغموض هذه في النهاية. هناك نقطة أخرى بخصوص تعليق بيكر على القصة فهو يقول إن القطة تمثل في ذهن الزوجة الحياة المنزلية البرجوازية المريحة كما يتحدث عن «ارتباطها في ذهنها بأشياء كثيرة تتمناها». وبعبارة أخرى يفسر بيكر القصة باعتبارها رمزا كنائيا من النوع السابق الذكر. إنه في الحقيقة يرى أن القصة كلها حول التقابل بين مجموعتين من الكناية «المتحققة وتتكون من المطر والملل والزوج المنشغل والمتمنيات غير المعقولة والممكنة، المتكونة من الفضة والمرح والحلاقة الجديدة والملابس الجديدة».

يقدم جون ف. هاكوبيان قراءة مختلفة للقصة. انها تتعلق ــ حسب قوله ــ بأزمة في الزواج... يندرج ضمنها انعدام الاخصاب المستبق رمزيا بالحديقة العمومية (الخصوبة) التي يهيمن عليها تمثال الحرب (الموت) في الفقرة الأولى، وهذه هي الأخرى رموز كنائية من نوع أ حيث توحي النتيجة بالسبب. على أن قراءة هاكوبيان للقصة تدور حول تشخيص القطة باعتبارها رمزا لطفل منشود ؛ والرجل ذو القبعة المطاطية باعتباره رمزا للوقاية. وهذه رمزية من نوع ب حيث يشير مدلول كنائي إلى مدلول استعاري بفضل المشابهة.

> بينما كانت [الزوجة] تنظر إلى الساحة الخالية والمبللة، رأت رجلا طويل القامة بقبعة مطاطية يتجه إلى المقهى عبر الأمطار... القبعة المطاطية، صيانة من المطر، والمطر ضرورة أساسية للخصوبة، والخصوبة هي بالضبط ما

> ينقص زواج الزوجة الأمريكية. إن تأويلا أكثر دقة مُمْكِنٌ ولكن قد لا يكون ضروريا هنا (15).

ما يشير إليه هاكوبيان على وجه الاعتقاد هو أن «المطاط» لفظة أمريكية متداولة بالنسبة «للغطاء الوقائي»، وأن الزوجة تشاهد الرجل ذا القبعة المطاطية نظرا لارتباط هذه الأخيرة باللاَّشُعُور. وهذا نوع من «الرمزية» الفرويدية الكلاسيكية. انه تفسير ذكي، وأكثر من هذا، مقنع ؛ إذ لا يبدو هناك من سبب واضح لادخال الرجل ذي القبعة في القصة — فهو ليس فاعلا في السرد ولكنه عنصر في الخلفية الوصفية ؛ وظهوره لا يخبرنا بأي شيء لا نعرفه عن الجو والساحة. وقد تعني القبعة، عكس ذلك، عدم توفر الزوجة على ما يحميها من المطر مما يُؤكِّد تبصر البادروني عندما أرسل الخادمة بالمظلة. لكن إذا قبلنا قراءة هاكوبيان فإن المظلة نفسها، التي تُفْتَحُ بشكل مضحك وبدون مجهود، تصبح رمزا للكيفية التي تقف خلالها طريقة عيش الزوجة حائلا بينها وبين علاقة نشيطة ومثمرة بالواقع. إن مطالبة الزوجة الأخيرة بثياب جديدة وطاولة أكل مضاءة بالقنديل تعبر، حسب هاكوبيان، عن الرغبة التي لا تصل أبدا إلى الوعي الكامل بالأمومة، ومنزل عائلي ونهائي لزواج يقتصر على الرفاقية مع جورج. وكما يقول هاكوبيان : ان القطة في هذه المرحلة «رمز واضح للطفل» وهو يرى عكس بيكر أن الانقلاب الأخير في القصة تهكمي.

> إن الرغبة الرمزية للفتاة تُحَقَّقُ بطريقة غريبة وبطريقة واقعية مؤلمة. انه جورج وليس البادروني الذي تريد أن تتحقق من خلاله، ولكن البادروني بعث خادمته ومعها القطة الذبلية اللون. مخلوق ضخم يتدلى على جسدها. ليس واضحا ما اذا كان هو بالضبط القطة التي شاهدتها الزوجة من النافذة، والأرجح أن لا تكون هي. وعلى أية حال سوف لن تكون ملائمة.
>
> إن الفتاة تقبل طفلا بديلا، ولكن القطة الكبيرة الملونة باللون الذبلي لا تخدم تلك الغاية (16).

إن السبب في كون هذه القصة تستطيع أن تثير هذين التأويلين يمكن التعبير عنه كالتالي : بالرغم من أنها سرد جيد المبنى، ذو بداية محددة بوضوح، ووسط ونهاية، فإن الحدث الابتدائي (PRIMARY) ليس الأداة الابتدائية للمعنى. وهذا يمكن التدليل عليه من خلال تجريب فرضية (جوناثان كلر) على أن القراء المتقدرين سَيَميلُونَ إلى الاتفاق حول ما هو أساسي وما هو غير أساسي في حبكة نص سردي. لقد طالب من المشاركين قبل الندوة في جامعة

---

(15) John V. Hagopian, «Symmetry» in «Cat in the rain», in **The short stories of Ernest Hemingway : Critical essays**,ed. Jackobson J. Benson (Durham, NC, 1975), p. 231.

(16) نفس المرجع السابق ص. 232

برمنغهام تلخيص القصة تلخيصا نثريا مسترسلا لا يتجاوز 30 كلمة (17) وقد أشار كل المساهمين إلى الزوجة والقطة والمطر وصاحب الفندق، وأشارت الأغلبية إلى جنسية المرأة وفشلها في أن تجد القطة تحت المنضدة، وأشار حوالي نصف المساهمين إلى الزوج وحدد مكان القصة في إيطاليا، وميز بين القطتين، بينما لم يشر أحد إلى الخادمة أو إلى الشِّجَار بين الزوج والزوجة.

إن هذه الاهمالات مهمة بشكل خاص ؛ فعدم ظهور الخادمة يمكن تفسيره بسهولة : لا يمكن تمييز دورها على المستوى السردي عن دور صاحب الفندق. فكلاهما «مساعد» ولا يمكن للسرد أن يتغير بوصفه سردا إذا حذفت الخادمة من القصة وقام صاحب الفندق نفسه بإنجاز أعمالها. إن الخادمة تساهم في تناظر (SYMMETRY) القصة عدديا وجنسيا : تبدأ القصة بالمزاوجة بين الزوج والزوجة. ثم المزاوجة بين المرأة وصاحب الفندق. ثم الزوجة والخادمة ثم الخادمة وصاحب الفندق (في افكار الزوجة). ثم الزوجة وصاحب الفندق من جديد. ثم الزوجة والزوج من جديد، وتنتهي بالمزاوجة بين الزوج والخادمة. ولكن هذه تبدو مجموعة من التماثلات الشكلية الخالصة بدون معنى في نمطي التأويل والتوقُّع (كتلك التي يمكن أن تحصل مثلا في حالة ما إذا كانت هناك علاقة سرية تربط الزوج بالخادمة وبصاحب الفندق. وهذا نوع الحبكة المميز للنص الممكن قراءته). ان الدور الرئيسي للخادمة في القصة هو التأكيد على مكانة الزوجة كزبون وكأجنبية وبالتالي القيام بدور تحذير الزوجة وتصحيح ميلها في أن تجعل البادروني يوليها اهتماما شخصيا وعميقا.

يتفق كل من بيكر وهاكوبيان على أن الهوة بين الزوج والزوجة هي بالأساس ما تدور حوله القصة، رغم كونهما لا يتفقان بالضبط على سبب ذلك. ان عدم اشارة أي من الملخصات إلى الشجار بين الزوجين دليل قوي على أن معنى القصة لا يكمن في حدثها الأساسي. فبمحاولة المَرْءِ أن يحافظ على ما هو أساسي في تلك الأحداث في ملخص شديد الايجاز ــ البحث عن القطة، فشل هذا البحث، الانقلاب ــ عليه أن يُبْعِدَ ما يبدو أنه أكثر أهمية في القصة كما تُقرأ : ــ العلاقة بين الزوج والزوجة ــ وبتبنينا لمصطلحات بارت في «التحليل البنيوي للسرد» سنجد أن ثمة أربع أنوية فقط في القصة تفتح امكانيات من الممكن إغلاقها بكيفيات مختلفة : هل تذهب الزوجة أو الزوج للاتيان بالقطة ؟ هل تحصل الزوجة على القطة ؟ هل ستبلل ؟ من يوجد بالباب ؟ هناك ربما امكانية أخرى تفتح ضمنيا في السطر 115. وتغلق سلبا في السطر 131. أي أن جورج سيضع كتابه ويجامع زوجته. كل ما تبقى من القصة يتكون من منشطات قرائنية (INDEXICAL) أو اخبارية

(17) كانت محاولتي كالتالي : «شابة امريكية تقيم مع زوجها في فندق إيطالي تفشل في انقاذ قطة رأتها مختبئة من المطر ولكنها تمنح قطة من طرف صاحب الفندق اللطيف».

(INFORMATIONAL) وبما أن أغلب المعلومات مذكورة أكثر من مرة واحدة، فإنها تصبح بدورها قرائنية بالنسبة للحالة النفسية والطقس (فمثلا نجد أن المطر يهطل أكثر من مرة). وهكذا يمكن للمرء حقا أن يصف القصة بأنها قَرائنية من حيث الجنس : نَسْتخلص معناها قرائنياً من مكوناتها غير السردية، وليس تأويليا أو غائيا من أحداثها. يمكن طرح المشكل بطريقة أخرى وذلك من خلال الاستشهاد بتمييز سيمور شاطمان بين الحبكة المحلولة والحبكة المكشوفة.

> هناك في السرد التقليدي للحل شعور بحل كل المشاكل... بنوع من الغائية الشعورية والعقلية... ماذا سيحدث ؟ هو السؤال الأساسي ويتم في الحبكة الحديثة للكشف التأكيد على غير ذلك. إذ ليس دور الخطاب الجواب على ذلك السؤال ولا طرحه... المهم ليس كون الأحداث قد حلت (بطريقة سعيدة أو مأساوية) ولكن كون حالة من الأشياء قد تم كشفها (18).

يقدم شاطمان كأمثلة على هذين النوعين من الحبكة، روايتين (غزور وإجحاف) (والسيدة دالوي)، إذ يبدو أنَّ (قطة في المطر) تتقاسم مع الروايتين السابقتين سمات معينة. وهكذا يمكن للمرء أن يقول إنها حبكة للكشف. (العلاقة بين الزوج والزوجة) مُقَنَّعةٌ بحبكة للحل (البحث عن القطة) وبالتالي فإن الغموض في النهاية حاسم. إن الكاتب الضمني إذ يرفض حل مشكلة حصول الزوجة أو عدم حصولها على القطة التي تريد، يشير إلى أن تلك ليست هي النقطة الرئيسية في القصة.

ثمة أسباب كثيرة لغموض نهاية القصة،أحدُها على ما يبدو وهو كون القصة تنتهي حيث تنتهي، إذ إنها لو كانت قد استمرت سطرا أو سطرين، لحظة أو لحظتين لاتضح من جواب الزوجة ما إذا كانت القطة هي نفسها التي رأت من النافذة، وما إذا كانت فَرِحَةً أَمْ مُرْتَبِكَةً لكون القطة قد حملت إليها، إلى غير ذلك. وبعبارة أخرى فإن المبنى الحكائي ينتهي بشكل مشوق قبل تلك النقطة في المتن الحكائي، حيث يفترض أن نريد له الوقوف بتشوقنا القرائني نحو التيقن. ومن جوانب أخرى، ليس ثمة شيء مدهش على نحو خاص في معالجة القصة للزمن، رغم أنه من المحتمل أن نعجب بالانتقال السلس في الفقرة الأولى من تلخيص لحالة من الأشياء تحصل في مساء معين، وبالتكثيف الذكي للوقت الديمومي في المشهد الأخير بين الزوج والزوجة والمطبوع بتغيرات في الضوء خارج النافذة. إن ترتيب الأحداث هو ترتيب كرونولوجي حصرا وهذه خاصية للحبكة المحلولة حسب شاطمان. وفيما يخص ما يسميه جونيت بالتكرار، فإن القصة تتجه نحو الاعادة بدل التلخيص أي ذِكْرِ ما حدث ن مرة

(18) Seymour Chatman, **Story and discourse : Narrative structure in fiction and film** (Ithaca, N.J. 1978), p. 48.

ن مرة، ون مرة ما حدث مرة واحدة، عوض ذكر مرة واحدة ما حدث ن مرة. هذا مهم لأنه يقوي تعريف الشخوص حسب ذخيرة محدودة جدا من الحركات. وهكذا فإنه كثيرا ما توصَف الزوجةُ وهي تُسَرِّحُ بصرها خارج النافذة، والزوجُ يقرأ والجوُّ ممطرٌ.

إن قصة البحث عن القطة تشتمل على أربعة شخوص. وبالامكان نظريا أن تُحْكَى من أربع وجهات نظر. كل واحدة منها متميزة جدا ومختلفة المحتوى. ان القصة التي بين أيدينا مكتوبة من وجهة نظر الزوج الامريكي بدل هيئة الفندق الايطالي، ومن وجهة نظر الزوجة بدل وجهة نظر الزوج. يجب أن نميز هنا ما يسميه جونيت بالصوت والأفق. ان القصة تُحْكى كلية من طرف صوت الكاتب الذي يشير إلى الشخوص من خلال ضمير الغائب، كما يستعمل الماضي. ان هذا هو الشكل المعياري لحكي الكاتب. والسارد، عرفيا، يكون جديرا بأن يعتمد عليه، كما يكون موضع ثقة. انه كلي العلم ضمن العالم الروائي للخطاب. على أن صوت الكاتب في هذه القصة يتخلى عن امتياز العلم الكلي، على نحوين اثنين : أولا من خلال الامتناع عن أي تعليق أو حكم أو تفسير للواقع المتعلق بتصرف الشخوص، وثانيا من خلال حصر نفسه في افق شخصيتين اثنتين من شخصياته وفي افق شخص واحد في جزء من القصة. اعني بهذا إن السارد لا يصف أي شيء لا يرى من طرف الزوج أو من طرف الزوجة أو من طرفيهما معا. على أنه ليس صحيحا القول أنه ليست للسارد زاوية مستقلة للرؤية، إنه يتوفر عليها. وكما يقع في «فيلم» فإننا نرى الزوجة أحيانا من زاوية الزوج أو الزوج أحيانا من زاوية الزوجة. ولكننا نراهما معا في غالب الأحيان من زاوية مستقلة غير مشخصة.

إن الفقرة الأولى تتبنى الأفق المشترك للزوج والزوجة الأمريكيين، دون تمييز بينهما. على أن السرد يتبنى أفق الزوجة دون أن يتطابق معه في الجملة الأولى من الفقرة الثانية. وَقَفَتِ الزوجةُ أمام النافذة مُسَرِّحَةً بصرها نحو الخارج. لاَحِظِ الفَرْقَ بين زوجها في السطر 30 الذي يماثل بشكل وثيق بين السرد وأُفقِهِ. «والزوج» في السطر 33 والزوجة في السطر 36، اللذين يؤكدان، من جديد وبطريقة دقيقة، استقلال صوت الكاتب. على أنه ابتداء من هذه النقطة وخلال الخمسين سطرا الموالية يماثل الحكي، بشكل وطيد، بين نفسه وبين أفق الزوجة، تابعا إياها خارج الغرفة وفي الطابق الأسفل نحو الرواق، ذاكرا ما تُفكِّر فيه وما تُشاهده. إن المتوالية الإرجاعية (ANAPHORIC) للجمل المبتدئة بـ «أحبت» (سطور 45 — 50) يؤثر فينا باعتباره بالأحرى نسخا منه ووصفا لافكارها. وهكذا يمكن أن يحول إلى منلوج باستعمال ضمير المتكلم المفرد، الحاضر دون أن يَحْدُثَ أي خلل منطقي أو ركاكة في الأسلوب. إن الجمل التي تسجل أكبر درجة من تماثل الحكي بوجهة نظر الزوجة هي تلك الواردة في صيغة الكلام الحر غير المباشر، مِثْل ذلك : «قد تقترب القطة جهة اليمين وقد تتجه إلى الأمام نحو الكهوف» (سطرا 54 — 55). و«طبعا كان صاحب الفندق قد بعث بها»

(سطر 59). يُفْصَلُ السردُ نفسه عنها من جديد حين تعود إلى الغرفة، ومن ثم فصاعدا يكثر الكلام المباشر، وينتفي ذكرُ أفكار الزوجة كما يبدو أن السرد يتبنى أُفْقَ الزوج وحده. مثال على ذلك : «رفع جورج رأسه ورأى قذالها قد حلقته كالغلام» (سطرا 109 ــ 110) مثال آخر مهم جدا هو : «طرقَ شخصٌ ما البابَ. قال جورج «افينتي» رفع عينيه من كتابه. وقفت الخادمة في المدخل. كانت تحمل قطة كبيرة ذات لون ذبلي» (142 ــ 146) (19). يمكن لنا الآن أن نفهم السبب الذي يجعل نهاية القصة غامضة جدا : انه يكمن أولا في كون الحكي يتبنى أفق الزوج في هذه النقطة من القصة. فبما أنه لا يقوم من سريره لينظر خارج النافذة إلى القطة المختبئة من المطر، فإنه لا يتوفر على طريقة لمعرفة ما إذا كانت القطة التي أتت بها الخادمة هي القطة التي بحثت عنها زوجته. ومن هنا يأتي استعمال اداة التنكير «قطة ضخمة ذات لون ذبلي». على أنه لو كان الحكي قد تبنى أفق الزوجة هنا وورد النصُّ بالشكل التالي : قالت الزوجة «أفينتي». حولت وجهها من النافذة. في المدخل وقفت الخادمة، كانت تحمل قطة ضخمة ذات لون ذبلي لاَتضح أن تلك هي القطة التي كانت تريد الزوجة ادخالها من المطر وفي هذه الحالة سوف تستعمل اداة التعريف. ان كون «القطة» في عنوان القصة خالية من اداة التعريف ذو مغزى. الشيء الذي لا يدعم أيا من التأويلين للنهاية.

إن افتراض كارلوس بيكر، بأن القطة ذات اللون الذبلي والقطة في المطر هي نفس القطة، غير مبرر. واذا كانت قراءة هاكوبيان للنهاية باعتبارها تهكمية مفضلة، فإن افتراضه بأن رغبة الزوجة في القطة يسببه العقم هو الآخر غير مبرر. وهنا يبدو لي أن الفكرة البنيوية للغة كنظام للفروقات وللمعنى كنتاج للتقلابات البنيوية يمكن له حقا أن يساعد على حل نقطة في التأويل. يعْتمد تأويل هاكوبيان للرجل ذي القبعة المطاطية كرمز لمنع الحمل جزئيا على ارتباط المطر بالخصوبة. وهكذا يمكن للمطر أن يرمز إلى الخصوبة عندما يعرف بتعارض مع الجفاف. على أنه في هذه القصة (وبشكل ثانويَ في كل أعمال همنغواي) يُقَابِلُ الطقسَ الجميل، ويرمز إلى فقدان المتعة والغبطة وبداية العِلل والمَلل. ان تعليق هاكوبيان حول اختفاء الرسامين والقائل «إن المطر يلجم الابداع بشكل تهكمي» (20) هو بمثابة محاولة جاهدة للتوفيق بين قراءته والنص : ليس هناك تهكم اللهم إلا إذا قابلنا معادلته مطر = خصوبة.

إن اعتبار القطة إبْناً بديلا، هو بالتأكيد، تأويل ممكن ؛ بمعنى أنه قالب جاهز

(19) لقد نَبَّهْتُ على كون القطط الذبلية اللون غالبا ما تكون أنثى وعلى أنه نظرا لاستعمال ضمائر المؤنث في حق «القطيطة» في سطري 26 ــ 27، فهذا يوحي بأن القطيطة والقطة الذبلية اللون، هما نفس الشيء. إني أشك في أن يُسْمَحَ لهذه المعرفة المتخصصة أن تزيل الغموض عن النهاية، وعلى أي حال فلا يمكنها أن تكون حقيقة نهائية. يبدو جليا أنه لو أراد همنغواي أن يجعل القطتين نفس الشيء لوصف القطيطة بـ «ذات اللون الذبلي».

(20) Hagopian op, cit. p. 230.

(STEREOTYPE) ثقافي معروف، لكن هاكوبيان يحاول دعم فكرته من خلال حقيقة نصية سلبية ليس أكثر. وهكذا فهو يعلق على وصف إحساسات الزوجة وهي تمر بصاحب الفندق للمرة الثانية : «في نفسها شيء ضئيل وضيق... فِعلاً مهمة... ذات أهمية كبرى»، وَكل الجمل التي يمكن أن تستعمل بطريقة مواتية في وصف امرأة حبلى (21)، لكن بالتأكيد، ليس في وصف امرأة تريد أن تكون حبلى فقط. في الحقيقة، إذا كان لابد لنا من قراءة جينُوكُلوجية للقصة فسيكون أكثر مصداقية أن نفترض أن رغبة الزوجة النَّزويَّة القوية في القطة، وفي الأشياء الأخرى كالملابس الجديدة والشعر الطويل ناتجة عن كونها حبلى. وهناك حجة أخرى على هذا الافتراض خارج النص. ففي كتابه عن سيرة همنغواي يؤكد كارلوس بيكر، بدون كياسة، أن «قطة في المطر» تتعلق بهمنغواي وزوجته هادلي وصاحب فندق وخادمة سبلنديد في رابالو حيث كُتِبَتْ القصة عام 1923. كما يؤكد أن همنغواي وزوجته غادرا الطقس البارد لسويزلاندا وذهبا إلى رابالو لأنَّ هادلي كانت قد اعلنت انها حبلى، لكن بيكر لا يربط بين المسألتين (22).

وفي نفس الوقت تقريبا، كان همنغواي يضع نظرية جديدة تقول «إنه بامكانك أن تحذف أي شيء إذا كنت تعرف ما تحذفه. والجزء المحذوف يمكن أن يُقَوِّيَ القصة ويَجْعَلَ الناس يشعرون بشيء أكثر مما فهموا (23). هذا فيما أظن وصف مُنَوِّرٌ جدا يقدمه همنغواي لتطبيقه للنمط المجازي للواقعية الكلاسيكية من أجل أغراض أدبية عصرية.

إن المجاز، كما ذَكَرْتُ سابقا، أداة للتشطيب غير المنطقي (يستعمل همنغواي كلمة الحذف). لقد أنتج همنغواي في قصصه ذات السهولة الخادعة نوعا من التعدد الرمزي في المعنى، وذلك من خلال حذف نوع الحافز (MOTIVATION) الذي كانت تمنحه الرواية الواقعية الكلاسيكية، جاعلا قُرَّاءَهُ «يشعرون أكثر مما يفهمون». سوف يكون خَطَأً اذن البحثُ عن مفتاح واحد لمعنى «قطة في المطر» سواء أكان ذلك الخصوبَة أو العقم، ان كون تصرف الزوجة مفهوما في كلا الافتراضين تأكيد آخر على غموض القصة (ويمكن قول نفس الشيء بالنسبة لتصرف الزوج).

إن قصص همنغواي رائعة لتحقيقها لرنينها الرمزي بدون أن تستعمل صورا بلاغية أو مجازية. وهكذا فإن «قطة في المطر» ليست فقط خالية من الاستعارة والتشبيه. إنها خالية كذلك من المجاز والكناية. ان القصة «مجازية» بالمعنى البنيوي المحدد اعلاه، أي أن وحدتها الدلالية الدنيا مختارة من سياق (CONTEXT) واحد وهي سلسلة من المجاورات الزمانية

(21) Ibid. p. 231.

(22) Carlos Baker, Ernest Hemingway (Harmonds Worth Middx, 1972). pp. 159 and 161.

(23) Ibid, p. 165.

والمكانية كُلُّها مُبرَّرَةٌ فقط من خلال اختيارها وتكرارها وربطها بشكل تقابلي فيما بينها. أنظر مثلا إلى الفقرة الأولى التي تحدد مكان وزمان القصة بِأداء : (DICTION)، يبدو مرجعيا بطريقة صارمة دون استعارة ومجاز وتشبيه ودون تغيير رائع أو خلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة ولكنه مع ذلك محمل بمعان ايحائية.

كان هناك أمريكيان فقط يقيمان بالفندق (24). ان لفظة «أمريكيان» تقابل جنسيات أخرى وهي قرينة (INDEX) للعزلة الحضارية.

لم يكونا يعرفان أي أحد من الناس الذين كانوا يمرون على الدرج في طريقهما نحو أو من الغرفة. نجد هنا قرينة العزلة الاجتماعية والتبعية المشتركة بالاضافة إلى حساسية الانهيار في العلاقة.

كانت غرفتهما في الطابق الثاني قبالة البحر : الحضارة تقابل الطبيعة.

كانت كذلك قبالة الحديقة العمومية وتمثال الحرب: الحضارة مقرونة بالطبيعة (عمومي : حديقة) ومتعارضة مع الطبيعة (تمثال حديقة. المتعة (الحديقة) متعارضة مع الألم (حرب)).

كانت هناك اشجار نخيل كبيرة وكراسي خضراء في الحديقة العمومية الحضارة والطبيعة مدمجان، للكراسي نفس لون النبات.

كان هناك دائما في الجو الجميل رسام بحامله. كان الرسامون يحبون الطريقة التي يكبر بها النخيل والألوان البراقة التي تقابل البساتين والبحر.

الحضارة والطبيعة مدمجان بنجاح صورة للشعور بالخفة والحيوية.

كان الايطاليون يأتون من مسافات بعيدة ليشاهدوا تمثال الحرب. الشعور بالخفة والحيوية. يجلب تمثال الحرب ويحيي ذكرى الأموات. المشاهدة مرتبطة بغياب (غياب الموتى) «ايطاليون» متعارضة مع «امريكيان».

كان مصنوعا من النحاس ويتلألأ في المطر. مادة جامدة (النحاس) متعارضة مع النبات

---

(24) إن الفندق Rapallo حيث أقام همنغواي وزوجته عام 1923 مازال قائما (وهو يسمى الآن فندق Rivera) يشبه منظره كثيرا الوصف المقدم في الفقرة الأولى من «قطة في المطر» مع فرق واحد مهم هو «تمثال الحرب» وهو في الحقيقة تمثال لكريستوفر كولومبوس بُنِيَ عام 1914 من طرف رجال أعمالٍ مُغْتَرِفين بالجميل أقاموا ثرواتهم بأمريكا وعادوا ليستمتعوا بغناهم في وطنهم. وبما أنه من غير المعقول أن يكون همنغواي قد أخطأ في طبيعة النصب التذكاري، يمكن للمرء أن يَخْلُصَ بشكل مشروع إلى أن همنغواي حَوَّلَهُ الي تمثال حرب لاغراضه الرمزية الخاصة. يجب القول هنا أن تلك الأغراض أكثر وضوحا بالنسبة للقاريء عندما تُقْرَأ القصةُ في اطارها الأصلي أي في إطار مجموعة القصص والمقتطفات (1925 In our time)، ويتعلق كثير منها بالحرب، وبتجربة الألم والموت.

العضوي (النخيل). المطر معارض للجو الجميل. الشعور بالخفة والحيوية يتقلص.

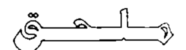
كانت السماء تمطر وكان المطر يقطر من أشجار النخيل. الشعور بالخفة والحيوية يتقلص اكثر. الجو غير مُغْرٍ.

استقر الماء في برك على الطريق المفروشة بالحصباء. صورة للجمود. **انشق البحر في خط طويل عند المطر ثم انزلق من على الشاطىء، ليعود مرة أخرى فينشق في خط طويل عند المطر.** افراط في التبلّل، رتابة وملل. **كانت السيارات قد انصرفت عن السَّاحَةِ القريبة من تمثال الحرب. في الجانب الآخر من الساحة في مدخل المقهى وقف نادِلٌ ينظر إلى الخارج، إلى الساحة الفارغة.** صُوَرُ الغيابِ والضياع والملل.

تقيم الفقرة الأولى اذن، ودون أن تحتوي على نواة سردية واحدة اللُّبَّ المضموني للقصة من خلال تقابلات بين الطبيعة والحضارة، الابتهاج والملل. ان الابتهاج مرتبطٌ بوحدة متناغمة بين الحضارة والطبيعة، أما المللُ فهو نتيجة الانفصام أو تقطع بين الحضارة والطبيعة. ان الزوجة بمدها البصر عبر النافذة نحو المشهد الذي جعله المطر كئيبا، ترى قطة تماثل عاطفيا مَشقَّتَها. ورغم أن زوجها يقترح أن يُحْضِرَ القطة، فهو يلمح إلى عدم اهتمامه بحاجياتها العاطفية وذلك بعدم تحركه فعليا. ان الزوج يقرأ ـــ استعمال حضاري للعينين ـــ والزوجة ترى ـــ استعمال «طبيعي» للعينين. ان نظرها عبر النافذة يعبر عن حاجة في تبادل الأفكار والمشاعر. ان قراءته لكتاب، بديلا عن تبادل الأفكار والمشاعر، هو علاج كلاسيكي للملل. ان كون الزوج يقرأ فَوْقَ الفراش جدير بالملاحظة، فالفراش مكان مُعَدٌّ للنوم وللجماع. وانحراف تصرفه يُرْمَزُ إليه بكونه ينام على الفراش بطريقة خاطئة. وبينما تستمر القصة، يصبح التعارض بين المشاهدة والقراءة أكثر إلحاحا، وكلاهما نشاط يعبر عن فقدان أو فشل الحب.

إن الزوجة المحرومة من القطيطة ـــ وهي شيء طبيعي يتعارض مع الكتاب ـــ تلك القطيطة التي بإمكانها أن تداعبها كبديل لمداعبة زوجها، تنظر إلى المرآة تواقة إلى ذات نسوية أكثر طبيعية. تنظر بعد ذلك إلى ما وراء النافذة من جديد بينما يستمر زوجها، الذي لم يغير مكانه، في القراءة. «جُمُودُهُ يتعارض مع الانحناء الدقيق للبادروني»، ويدعوها بصبر نافد إلى تناول شيء تقرؤه. يمكن للمرء أن يلخص القصة بأسلوب كريماس بالشكل التالي : الحب بالنسبة للمرأة كمداعبة قطة بالنسبة لقراءة كتاب. هناك تحويل سردي لتعارض الابتهاج والملل وبهذا فإن الحب (الابتهاج) : المشاجرة (الملل) : ملاطفة قطة (لا ابتهاج، تقديم المتعة لكن دون الحصول عليها) : قراءة كتاب (لا ملل).

ان تلخيصا كهذا يزكيه جَمْعُ الحدث الظاهر للقصة : (البحث عن القطة) بموضوعها الضمني : (العلاقة بين الزوج والزوجة). اتْرُكُ الحكم للآخرين حول ما إذا كان هذا، بالاضافة إلى التعاليق السابقة، يعزز فهمنا واعجابنا بقصة همنغواي.



قطة في المطر

همنغواي

1 كان هناك أمريكيان فقط يقيمان في
الفندق. لم يكونا يعرفان أيًّ أحدٍ من الناس
الذين كانوا يمرون بهما على الدرج في طريقهما
نحو الغرفة أو منها. كانت غُرْفَتُهما في الطابق
5 الثاني قبالة البحر. كانت كذلك قبالة الحديقة
العمومية وتِمْثَالِ الحربِ. كانت هناك أشجارُ نخيل
كبيرةٌ وكراسي خضراء في الحديقة العمومية
كان هناك، دائما، في الجو الجميل رَسَّامٌ
بحامله. كان الرسامون يحبُّون الطريقة التي يكبر
10 بها النخيلُ والألوان البراقة للفنادق التي تقابل
البساتين والبحر، كان الإيطاليون يأتون من
مسافاتٍ بعيدةٍ ليشاهدوا تمثال الحَرْب الذي
كان مصنوعا من النحاس ويتلألأ في المطر.
كانت السماء تُمْطِرُ، وكان المطر يَقْطُرُ من أشجار
15 النخيل. استقر الماءُ في بِرَكٍ على الطرق المفروشة بالحصباء.
اِنْشَقَّ البحرُ في خطٍّ طويل عند المطر
ثم آنزلق من على الشاطىء ليعُودَ مرة أخرى
فينشقَّ في خط طويل عند المطر.
كانت السياراتُ قد انصرفت عن الساحة القريبة
20 من تمثال الحرب. في الجانب الآخر من الساحة، في مدخل
المقهى، وقف نادلٌ ينظر إلى الخارج، إلى
الساحة الفارغة.
وقفت الزوجة الأمريكية أمام النافذة تنظر
نحو الخارج. في الخارج وتحت نافذتها مباشرة

25 كانت قطة منحنية تحت احدى
المناضد الرَّاشِحَةِ الخضراء. كانت القطةُ تحاول ان
تجمع نفسها حتى لا تتساقط القطرات عليها
قالت الزوجة الأمريكية : «سأنزل لآخذ
القطيطة».
30 فاقترح زوجها من فراشه «سأفعل ذلك»
لا سآخذها. تحاول القطيطة المسكينة
ان لا تَبْتَلَّ تحت المنضدة.
استمر الزوج في القراءة متمددا مُسْنَداً
بمخدتين في أسفل السرير
35 قال لها : «لا تبللي نفسك».
ذهبت الزوجة إلى الطابق الأسفل. وقف صاحب الفندق
وانحنى لها وهي تمر
بحجرة المكتب، وكان مكتبه في آخر الحجرة.
كان رَجُلاً مُسِنّاً وطويلا جدا.
40 قالت الزوجة «Il piove» كانت تحب
صاحب الفندق
Si, si, signora brutto tempo. انه طقس
سيء.
وَقَفَ خَلْفَ مكتبه في آخر الحجرة
45 المَعتَّمَةِ. كانت الزوجة تحبه. كانت تحب
طريقته البالغة الجدية في تلقي أيٍّ
احتجاج. كانت تُحِبُّ وقارَهُ. كانت تحب
طريقته في خدمتها. كانت تحب فيه
شعوره بكونه صاحب الفندق.
50 كانت تحب وجهه العجوز والمُثْقَلَ ويديه الكبيرتين.
كانتْ مُحِبَّةً لَهُ. فَتَحَتِ الباب ومدت بصرها
إلى الخارج. كانت السماء تمطر بغزارة اكبر. كان
رجل بقبعة مطاطية يعبر الساحة الفارغة نحو المقهى.
قد تقترب القطة جهة اليمين. وقد
55 تتجه إلى الأمام نحو الكهوف بينما هي واقفة

في المدخل فُتِحَتْ مِظَلَّةٌ خلفها.
كانت تلك هي الخادمة التي كانت تُعْنَى بغرفتها
«يجب ألاَّ تَبْتَلِي» ابتسمت وهي تتحدث
بالايطالية. طبعا كان صاحب الفندق قد بعث بالمظلة
60 صحبة الخادمة التي كانت تمسك بها فوقها.
سارت على طول الطريق المفروشة بالحصباء حتى كانت
تحت النافذة. كانت المنضدة هناك
قد غسلها المطر خضراء لامعة. لكن القطة كانت
قد انصرفت. شعرت المرأة فجأة بالخيبة
65 نظرت إليها الخادمة.
«Ha perduto qualque cosa signora ?»
قالت الفتاة الأمريكية «كانت هناك قطة»
قطـة ؟
«Si. il gatto»
70 «قطة ؟» ضحكت الخادمة : «قطة في
المطر ؟»
قالت «نعم» تحت المنضدة. ثم آه
كنت ارغب فيها كثيرا. كنت أريد قطيطة
كان وجه الخادمة يتوتر عندما تتكلم
75 الانجليزية.
قالت «تعالي سنيورا يجب أن نعود
إلى الداخل، ستبللين».
قالت الفتاة الأمريكية : «اعتقد ذلك».
رجعتا على طول الطريق المفرشة بالحصباء
80 ومرتا عبر الباب نحو الداخل. بقيت الخادمة في الخارج
لتغلق المظلة. بينا كانت الفتاة الأمريكية تمر
بحجرة المكتب، انحنى البادروني احتراما من داخل مكتبه
أحست الفتاة في نفسها بشيء ضئيل وضيق.
كان البدروني يجعلها تشعر بأنها صغيرة جدا وفي نفس الوقت
85 أنها فعلا ذاتُ أهمية. حصل لديها
شعورٌ مؤقت بأنها ذات أهمية قصوى.

واصلت سيرها عبر الدرج. فَتَحَتْ
باب الغرفة. كان جورج فوق الفراش
يقــرأ.
90 «هَلْ حَصَلْتِ على القطة. سألها طارحا
الكتاب.
«كانت قد انصرفت».
قال وهو يريح عينيه من القراءة «أتَسَاءَلُ أين
تكون قد ذهبت».
95 جلست على الفراش.
قالت «كنت أرغب فيها كثيرا» لا أعرف
لماذا كُنْتُ أرغب فيها كثيرا. كنت أرغب في تلك
القطيطة المسكينة. إنه ليس بالهزل أن يكون المرء قطة مسكينة
في الخارج في المطر.
100 كان جورج يقرأ من جديد
ذَهَبَتْ وجلَسَتْ أمام مرآة
مزخرفة تتأمل وجهها
بالمرآة اليدوية. تأملت صفحتي وجهها. أوَّلاً هذا
الخد ثم الخد الأخر. ثم تأملت
105 قفاها وعنقها.
سَألَتْ وهي تتأمل وجنتي
وجهها من جديد «ألاَ تَظُنُّ أنها
ستكون فكرة جيدة إذا ما تَرَكْتُ شعري يكبر ؟»
رفع جورج عينيه ورأى قذالها
110 قد حلقته كالغلام
قال : «أحبُّهُ بالصورة التي هو عليها».
«إني أسْأمُهُ» أسأم
أن ابدو كالغلام.
غَيَّر جورج موقعهُ في الفراش
لم يَصْرِفْ نظره عنها منذ بدأت
تتحدث.
قال «إنَّك تبدوين جميلة جدا»

وضعت المرآة فوق المُزَيِّنَةِ
واتجهت صوب النافذة ثم سَرَّحَتْ بصرها إلى الخارج
120 أخذ الظلام يُخَيِّمُ.
قالت «أريد أن أشد شعري إلى الوراء ناعما ومُحْكَماً،
وان أصنع على القفا عقدة كبيرة يُمْكِنُ أن أتحسسها».
«أريدُ أنْ تكون لَدَيَّ قُطيطة تَجْلِسُ في
حجري وتموء عندما أدَاعِبُها.»
125 قال جورج من على الفراش «نعم» ؟
كما اشتهي الأكل على المائدة في أوَانٍ
فضية وأشتهي شموعا. كما أشتهي أن
يكون الفصل ربيعا وأريد أن أمشِطَ شعري أمام
المرآة وأرغَبُ في قطيطة وأريد بعض
130 الملابس الجديدة.
قال جورج «آه اخرسي وتَنَاولي شيئا تقرئينه.»
كان يقرأ من جديد
نظرت زوجته إلى خارج النافذة
كانت السماء مُظلمة وما زالت تُمطر على أشجار
135 النخيل.
قالت «على أي حال أرغب في قُطَيْطَةٍ» أرْغَبُ في
قطيطة. أرْغَبُ في قطة الآن. إذا كان من المتعذر علي أن أحصل
على شَعَرٍ طَوِيل، وإذا تَعَذَّرَتِ التسلية. يمكن أن احصُلَ على قطة»
لم يكن جورج يصغي. كان يقرأ في
140 كتابه. مدت زوجته بصرها إلى ما رواء النافذة
حيث يغمر الضَّوْءُ الساحة
طرق شخص الباب.
قال جورج «افنتي»، وقد رفع بصره عن
كتابه.
145 وقفت الخادمة في المدخل. كانت تحمل
قطة ضخمة ذَاتَ لَوْنٍ ذبلي، وهي تضمها بشدة إلى صدرها،
تتدلى على جسدها
قالت أستسمح «أمرني البادروني
بِأنْ أُحْضِرَ هَذَا إلَيْكِ يَا سِنْيُورا

في السيميائيات العربية
ـ قراءة في نصوص قديمة ـ
القسم الأول

ذ. مبارك حنون
كلية الآداب فاس

1 ـ تمهيد :

خلّف التراث الإنساني أفكارا سيميائية عميقة متناثرة في علوم مختلفة. إلا أن مثل تلك الأفكار ظلت تشكو إلى حين ظهور سوسير وبورس من نواقص تجلت، في اعتقاد تشارلز موريس Charles Morris، في غياب بنية نظرية تستوعب النتائج النظرية المحصَّل عليها انطلاقا من جهات نظر مختلفة، وتَجْمَع في كُلٍّ واحد ومنسجم هذه النتائج (1).

من هذه الزاوية، تشتد الحاجة إلى اكتشاف الأفكار السيميائية في التراث العربي وإلى إعادة صياغتها وبنائها وفق تصور يقرأ مثل هذه الأفكار قراءة لا تنحصر في استنساخ تلك الأفكار وعرض ترتيبها وتنظيمها، وإنما تنحو إلى وضعها في بنية نظرية منسجمة وإعادة ترتيبها وتنظيمها على أساس معرفتنا المعاصرة والتساؤلات التي تطرحها.

لقد احتوى التراث العربي على أفكار سيميائية يمكنها أن تشكل مكونا فعالا من مكونات النظرية السيميائية الحديثة. وقد نشأت مثل هذه الأفكار في أحضان علوم مختلفة نذكر منها : البلاغة والأصول والتصوف وعلم تفسير الأحلام والتفسير وعلم الكلام والمنطق والفلسفة وعلم الفراسة والعلوم المناسبة له مثل علم الشامات والخيلان وعلم الأسارير وعلم الأكتاف وصناعة القيافة : قيافة الأثر وقيافة البشر وعلم الريافة وعلم استنباط المعادن وعلم نزول

---

(1) Fondements de la théorie des signes. Langages 35. P. 15.

الغيث (2) وعلم الطب في الجانب المتعلق منه بتشخيص الأمراض.

ومن شأن طبيعة المادة المدروسة أن تجعلنا نعتبر موضوع السيميائيات شاملا لمختلف الظواهر الدالة مهما كانت طبيعتها : سواء كانت لسانية أو غير لسانية، اجتماعية أو غير اجتماعية. وربما بدا أن مثل هذه المادة المدروسة قد تفرض علينا نوعا من التداخل بين السيميائيات وعلم الدلالة اللساني. إلا أننا نبادر فنقول مع Brekle بريكل إنه يمكن أن نتصور السيميائيات كنظرية واصفة métathéorie بالنسبة للمجالات اللسانية كالتركيب والدلالة، بالإضافة إلى أن النظرية العامة للدلائل تتكون من المكونات التالية : التركيب وعلم الدلالة والتداولية. وواضح أن هذه المظاهر التي تشكل نظرية الدلائل هي مظاهر جوهرية بالنسبة لكل فعل سيميائي (3). وبذلك، فإن علم الدلالة، ككل حقل لساني، عبارة عن فرع من السيميائيات وأن الدراسة السيميائية ينبغي أن تشكل العمق العميق لبنية اللغة وتوظيفها في مظهرها الدلالي (4).

2 ــ الحاجة الاجتماعية لوضع الدوال

لقد تناول العرب مجموعة من الظواهر الدالة ضمن إطار معرفي عام. إذ ربطوا بين هذه الظواهر وتشكل المعرفة وإنتاجها واستهلاكها وتبادلها.

فالإنسان هو الكائن «المتمدن بالطبع» (5) ولهذا السبب فهو بمفرده ومعزولا عن باقي أعضاء الجماعة «لا يستقل بمؤونته في معيشته لاحتياجه في بقائه إلى مأكل وملبسٍ ومسكنٍ صناعية...» (6). فهناك إذن ضرورات حياتية ومتطلبات معيشية يستحيل أن يحصِّل عليها بمفرده وأن يوفرها لنفسه بنفسه. ذلك أن توفيرها «لا يتم إلا بمعاونة من أبناء نوعه ومشاركة معهم ومعاملة بينهم.. فينتظم أمرُ المعاش» (7)، ولا يتم إلا «بالاستعانة بالغير» (8). فلا مَفَرَّ للإنسان من التعاون. إن الإنسان مضطر إلى «المشاركة والمجاورة» (9). فأمور المعاش لا تستقيم

(2) انظر كتاب الفراسة لفخر الدين الرازي ضمن كتاب الفراسة عند العرب لـ د. يوسف مراد. ترجمة وتقديم د. مراد وهبة إذ يعرف الفخر الرازي بعلم الفراسة والعلوم المناسبة له. كما يمكن الرجوع إلى كتاب تفسير الأحلام الكبير لابن سيرين.

(3) La sémantique. P. 23.

(4) Tutescu. Précis de sémantique française. P. 10-11.

(5) السيوطي. المزهر. ج 1 ص 36.

(6) حاشية الشريف الجرجاني على مختصر المنتهى الأصولي ج 1. ص 115.

(7) نفسه.

(8) التفسير الكبير للرازي. ج 1. ص 25.

(9) ابن سينا. العبارة. ص. 2.

ولا تنتظم ولا تتأتى مالم يستند ذلك إلى التعاون والمجاورة والمشاركة. والإنسان مضطر إلى التعاضد وتظافر الجهود وتكاملِ الخبرات والتجارب كي يغالب الطبيعة ويوفّر لنفسه وسائل العيش. فلابد إذن من تنظيم، لابد من خلق مؤسسة مجتمعية قادرة على تحسين شروط عيشه وتنظيمها. ذلك أن مقاصد الإنسان هي التي تتيسر بها «معايشهم وضروريات أحوالهم»، كما تتيسر بها «إفادة المعارف والعلوم التي لا يمكن الاطلاع عليها بدونها» (10) إلا أنه «لا تعاون إلا بالتعارف» (11)، إذ المشاركة والمعاملة «يحتاجان إلى أن يُعْلِم بعضهم بعضا ما في ضمائرهم من الحوائج المتعلقة بأمر المعاش (12)، وأ«لا تعارف إلا بأسباب» (13) وأن «الطبيعة الإنسانية محتاجة إلى المحاورة» (14) نظرا لاحتياجها إلى المشاركة والمجاورة. فلا بد للتعريف بما في الضمير «من طريق» (15) ومن «إحداث الدوال» (16)، ومن «اختراع شيء يتوصل به إلى ذلك..» (17) ذلك «لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع، إنما هو الفهمُ والإفهام» (18).

فالتعاون يقتضي التعارف، والإعلام والإخبار والتخاطب والمحاورة، وإلا فلا تعاون ولا مشاركة ولا مجاورة. والإعلام والإخبار يبدءان من الأمور المعاشية وضرورة نقلها فيما بين الناس وصولا إلى اكتساب المعارف والعلوم. فهناك مدخلانِ أحدهما الفكر وثانيهما التجربة. يقول ابن وهب : «فبالفكر والاعتبار، يُتقى الزلَل والعِثار، وبالتجارب تُعرف العواقب، وتُدفع النوائب ؛ فإذا تفكر الإنسان وقدَّر ونظر واعتبر وقاس ما يدله عليه فكره بما جربه هو وَمَنْ قَبْلَه تبيَّن له ما يريدُ أن يتبينه، فَظَهَرَ له معناه وحقيقته» (19). فالإنسان يتوخّى الإفهام والفهم، إفهامَ التجارب والأفكار وفهمها للاستفادة منها في تنظيم الأمور الحياتية والعقلية.

غير أن هذا الإخبار والإعلام لا يتحققان إلا بوسائل وأدوات وروابط وطرق. إن الإنسان المدني مضطر إلى إحداث شيء يتوصل به إلى ذلك واختراعه، إلى إحداث الدوال. فلا حوار

---

(10) طاش كبرى زاده. مفتاح السعادة. ج. 1. ص. 97.

(11) السيوطي. المزهر. ج 1. ص 38.

(12) حاشية الشريف الجرجاني. ج 1. ص 115.

(13) السيوطي. نفس المرجع. نفس الصفحة.

(14) ابن سينا. نفس المرجع. نفس الصفحة.

(15) الرازي. نفس المرجع. نفس الصفحة.

(16) طاش كبرى زاده. مفتاح السعادة. ج 1. ص 97.

(17) ابن سينا. المرجع السابق. نفس الصفحة.

(18) الجاحظ. البيان والتبيين. ج 1. ص 76.

(19) البرهان. ص 55.

ولا تخاطب ولا تعريفَ بالمقاصِد والمعاني والمعارف والعلوم إلا بالدوال. والدال عند ابن منظور مرادفٌ للدليل، والدليلُ ما يستدلُّ به (20). والدليل في رأي الإمام الحافظ أبي الوليد سليمان الباجي الأندلسي «هو الدلالة على البرهان، وهو الحجة والسلطان. والدليل في الحقيقة هو فعل الدال...» إلى أن يقول : «وحد الدليل ما صح أن يرشد إلى المطلوب الغائب عن الحواس...» (21)، أما عن الدال فيقول : «والدال هو الناصب للدليل. معنى ذلك أنه هو الذي يَفْعَلُ فعلاً يُستدلُّ به على ما هو دليلٌ عليه... فيُسمى فاعل ذلك الأثر دالا في الحقيقة... (22).

فالإنسانُ يخترع الدلائل أو أشياءَ يستدلُّ بها أو أشياء يرشِدُ بها إلى المطلوب الغائب عن الحواس من الأمور المعاشية والمعارف. فهذه الدلائل (أو الدوال) لا يمكن إلا أن تكون مؤسسة اجتماعية ما دامت قائمة على التواضع والاتفاق والاصطلاح، وما دامت تسندُ إليها وظيفة اجتماعية هي الفهم والإفهام والإبلاغ والتوصيل.

3 ــ الدوال والأشياء والفكر

غير أن اختراع الدوال (= الدلائل) مشروط بإنتاج المعرفة وتشكلها أي إدراكُ الأشياء وتمييزها عن بعضها البعض. فعلى ماذا تحيل الدلائل ؟ يقول أبو حامد الغزالي : «إن للأشياء وجودا في الأعيان ووجودا في اللسانِ ووجودا في الأذهان. أما الوجود في الأعيان، فهو الوجود الأصلي الحقيقي، والوجود في الأذهان هو الوجود العلمي الصوري، والوجود في اللسان هو الوجود اللفظي الدليلي. فإن السماء، مثلا، لها وجود في عينها ونفسها، ثم لها وجود في أذهاننا ونفوسنا، لأن صورة السماء تنطبع في أبصارنا ثم في خيالنا، حتى لو عُدِمَت السماء، مثلا، وبقينا، لكانت صورة السماء حاضرةً في خيالنا. وهذه الصورة هي التي يُعَبَّر عنها بالعلم، وهو مثال المعلوم، فإنه مُحَاكٍ للمعلوم ومواز له، وهي كالصورة المنطبعة في المرآة، فإنها محاكية للصورة الخارجة المقابلة لها. وأما الموجود في اللسان، فهو اللفظ المركب من أصواتٍ قُطِّعَتْ ثلاث تقطيعات... فالقولُ دليلٌ على ما في الذهنِ، وما في الذهن صورةٌ لما في الوجود مطابقةٌ له... فإذا، اللفظ والعلمُ والمعلومُ ثلاثة أمورٍ متباينة، لكنها متطابقةٌ متوازية...» (23)، ويرى ابن سينا أن للأمور الخارجية وجوداً في الأعيان ووجودا في

---

(20) انظر لسان العرب مادة د ل ل.

(21) كتاب الحدود في الأصول. ص 37 ــ 38.

(22) نفسه ص 39.

(23) المقصد الأسنى ص 18 ــ 19.

النفس (24) وأن هذه الأمور الخارجية ترتسم في النفس فتنقلب «عن هيئاتها المحسوسة إلى التجريد» (25).

توضح لنا هذه النصوص أن الأشياء ثلاثُ مراتب :

1) الأمور الخارجية أو الموجودات الخارجية في صورتها المحسوسة وفي ذاتها، منظورا إليها كما هي في وجودها العيني، أي مادتها. فهي عبارةٌ عما نسميه بالمرجع.

2) الأمور الذهنية أو الصور الذهنية منظورا إليها كوجود ذهني، أي في ارتسام الأشياء الخارجية وانطباعها في الذهن أو النفس، بمعنى ارتسامها متجردةً عن ماديتها. إن وجودها في الذهن وجود صوري وشكلي. ويتعلق الأمر هنا بالمدلول. والمدلول كما يرى الشريف الجرجاني «هو الذي يلزم من العلم بشيء آخر العلم به» (26).

3) الأمور الدالة ومنها اللفظ، وهي تلك التي تظهر بواسطتها المعاني وتُوَصِّل المتلقي إلى حقيقة المعنى. ويتعلق الأمر هنا بالدال. والدال عند التهانوي : «هو الشيء الذي يلزم من العلم به العلم بشيء آخر. وقد يسمى بالدليل أيضا» (27).

هذه المراتب الثلاث مراتبُ متباينة من حيث طبيعة كل عنصر منها، غير أن هذه العناصرَ الثلاثة تبدو متطابقة متوازية، فالعنصر الثاني يتطلب العنصر الأول والثالث، والثالث يتطلب الأول والثاني. وبالتالي فهي عناصرُ متلازمةٌ، أو صور مختلفة لشيء واحد أو نسخٌ تحيل على شيء واحد.

وإذا كان العنصر الأول أي الأمور الخارجية ليسَ موضوعَ اهتمامنا، فإن العنصرين الآخرين يحتاجان إلى المزيد من التوضيح والتدقيق.

هكذا يرى الجاحظ في البيان والتبيين أن الصور الذهنية تتسم بالخفاءِ والسِّترِ والاحتجابِ والبُعْدِ عن الفهم. فنحن لا نتعرف عليها لأنها غيرُ متداولة. أما حينما نذكرها ونخبر عنها ونستعملها، فإننا بذلك ننقلها من وضعِ الصور الذهنية الميتة (= الموات) إلى وضع الصور الذهنية الحيَّة. إذ بالتداولِ نجلوها ونظهرها فتصبحُ حاضرةً وقريبة المنال، ويُفَسَّر ويُبَيَّن الملتبس والمشتبه منها، ويُفَكَّك المركَّب والمجتمِع من المعاني ويخصَّص العامُّ، ويُحدَّد المعنَى الغفل ويُوسَمُ فَيُعْلَمُ، ويقيدُ المعنى المطلق (28). يبدو من خلال عبارات الجاحظ أن الصور الذهنية (أو

(24) ابن سينا. نفس المرجع. نفس الصفحة.

(25) نفسه.

(26) التعريفات ص 220.

(27) كشاف اصطلاحات الفنون. ج 2. ص 292.

(28) الجاحظ. نفس المرجع السابق ذكره. ص 75.

الفكر) تكون مبهمةً وباهتةً وسديماً ما لم تنقل بواسطة دلائلَ. ومن هنا أهمية الدلائل في تحديد الفكر وتمييزه وتوضيحه والكشف عنه، إذ يستحيل وجود فكر بدون دلائل. فهناك إذن ارتباط أوثق بين المدلولات والدوال.

4 — معنى الدلالة

فكيف تنشأ الدلالة وتتكوَّن ؟ وما معنى الدلالة ؟ يقول الشيخ ابراهيم الباجوري : «اعلم أنْ الدلالة تطلق بالاشتراك على معنيين، أحدهما : كون أمرٍ بحيث يُفهم منه أمر آخر وإن لم يُفْهم بالفعل والمراد بالأمر الأول الدال وبالثاني المدلول...، ثانيهما : فهم أمرٍ من أمر أي فهمه منه بالفعل... والمراد بالأمر الأول المدلول وبالثاني الدال...» (29).

ويقول الصفوي : «والدلالة هي كون الشيء بحيث يلزمُ من العلم به العلم بشيء آخر، أي بحيث كلما يحصلُ ذلك في الذهن ينتقل الذهن منه إلى شيء آخر ويدركه... فالأول، أي مالزم من العلم به العلم بشيء آخر دال — والثاني، أي ما يلزم العلم به من العلم بالغير مدلول» (30). ويقول السنوسي في تعريف الدلالة : «كونُ أمرٍ بحيث يُفهم منه أمرٌ، فُهِمَ أم لم يُفْهم» (31).

إن مفهوم الدلالة، إذن، ينحصِر في كون أمرٍ (أي الدال) يُفهم منه أمر وهو المدلول. أي كلما حصل في الذهنِ العلمُ بالدال، فإن الذهن ينتقل منه إلى العلم بالمدلولِ وإدراكه. والواضح أن العلم بالمدلول كما يقول التهانوي لا يحصلُ من نفس الدال بل من العلم به أي ما يسميه التهانوي باللزوم في الجملة. وواضح أيضا أن هذا التعريفَ يعني «امتناع انفكاكِ العلم بالشيء الثاني (= المدلول) من العلم بالشيء الأولِ (أي الدال) في جميع أوقاتِ تحقق العلم بالشيء الأول وعلى جميع الأوضاع الممكنة الاجتماع معه...» (32). ويعني ذلك أنَّ اللزومَ لا يتأتى إلا بعدَ معرفة العلاقة بين الدال والمدلول أو بما يسميه التهانوي بـ «وجه الدلالة» (33). وفي هذا الباب يقولُ الصفوي : «واعلَمْ أن دلالة الشيء على آخَر إنما تكون لعلاقة بينهما، تقتضي هذه العلاقة أن يُنْتَقل منه إليه، وإلا لَدَلَّ على جميع ما سواهُ. فإن الانتقال إلى شيء دون آخر ترجح بلا مرجح، وهو محال. **فالعلاقة سبب الدلالة**، إذ بسببها ينتقل الذهنُ من أحدهما إلى الآخر، ويتحقق كونُ الأولِ بحيث إذا عُلِمَ انتقل الذهنُ منه إلى الثاني،

---

(29) حاشية على السلم البهي للشيخ عبد الرحمان الأخضري. ص 35 — 36.

(30) شرح الغرة في المنطق. ص 116.

(31) شرح المختصر. ص 24.

(32) كشاف اصطلاحات الفنون. ج 2. ص 285.

(33) نفسه. نفس الصفحة.

وهو الدلالة» (34). إذن، فمفهوم الدلالة متوقّف على النسبة بين الدال والمدلول نسبة تسمحُ بالانتقال من الأول إلى الثاني وتتيح إمكانية انقداح المدلول الواحِد في الذهن حال العلمِ بالدال وإدراكه. فلا دلالة إذن بدون هذه العلاقة. وإذا أقررنا العلاقة كمقوِّم للدلالة، أقررنا كذلك اللزوم وعدم الانفكاك. وبذلك تُخَصَّص دوالٌّ محددةٌ لمدلولاتٍ معينة درءاً لاشتباه المعاني واختلاطها والتباس الدوال.

إلا أنه يبدو من التعريفات السابقة أنَّ هناك اختلافا بيِّناً، إذ هناك من يشترط الفهمَ وهناك من لا يشترطه أو على الأصح فنحن أمام فهمٍ بالقوة وفهمٍ بالفعلِ. يقول إبراهيم الباجوري : «...والتعبير بالفهمِ من المسامحاتِ التي لا يلتبس بها المقصود (كما نقله عبد الحكيم عن السيد) قال إذ لا اشتباه في أن الدلالة صفة الأمرِ الدال، والفهمَ صفةُ الفاهِمِ وكأنهم نبهوا بهذا التسامح على أن الثمرة المقصودة هي الفهم» (35). ويقول الشريف التفتازاني «... واعترضَ بأن الدلالة صفةُ اللفظ. والفهمُ... فهو صفة السامعِ... (أو)... فهو صفة المعنَى وأيّاً ما كان فلا يصحُّ حمله على الدلالة وتفسيرها به، فالأولى أن يقال الدلالة كونُ اللفظِ بحيث يُفهم منه المعنى عند الإطلاق للعلم بوضعه. وجوابه أنا لا نُسلم أنه ليسَ صفة للفظِ. فإن معنى فَهِمَ السامعُ المعنَى من اللفظ أو انفهام المعنى من اللفظ هو معنى كونِ اللفظ بحيث يفهم منه المعنى. غايةُ ما في البابِ أن الدلالةَ مفردٌ يصح أن يشتق منه صيغة تُحْمَل على اللفظِ كالدال، وفهمُ المعنى من اللفظ أو انفهامه منه مركبٌ لا يمكن اشتقاقها منه إلا برابطٍ مثل أن يقال اللفظ منفهم منه المعنى. ألا يرى إلى صحة قولنا اللفظ متصفٌ بانفهام المعنى منه كما أنه متصف بالدلالة...» (36).

أما زكريا الأنصاري فيقول : «لما كانت الدلالةُ نسبة بين اللفظ والمعنى، بل بينهما وبين السامعِ، اعتبرت إضافتها تارة إلى اللفظ فتُفسَّر بفهم المعنى منه أي انفهامه، وتارة إلى السامعِ فتُفسّر بفهمه المعنى أي انتقال ذهنه إليه» (37) بينما يقول الشريف الجرجاني في مكان آخر : «فإذا نسبتَ إلى اللفظ قيل إنه دالٌّ على معنى كون اللفظ بحيث يَفْهمُ منه المعنَى العالمُ بالوضْع عند إطلاقه ؛ وإذا نسبتَ إلى المعنى قيلَ إنه مدلولُ هذا اللفظِ بمعنى كونِ المعنَى منفهماً عند إطلاقه. فكِلاَ المعنيين لازمٌ لهذه الإضافة» (38).

وفي هذا الموضوع يقول السيالكوتي : «إن الدلالة رابطة مخصوصة بين اللفظ والمعنى

(34) شرح الغرة في المنطق. ص 116.

(35) حاشية على السلم البهي للشيخ عبد الرحمان الأخضري. ص. 36.

(36) المطول على التلخيص. ص. 276.

(37) شرح إيساغوجي. ص 11.

(38) حاشية على شرح مطالع الأنوار ص 28.

مترتبة على رابطة أخرى بينهما هي الوضْع إلا أن الأولى قائمة بمجموعها والثانية بالواضع (39). ويورد القرافي مذهبين في تحديد الدلالة، أولهما يعتبر دلالة اللفظ بمثابة فهم السامع من كلام المتكلم المسمى، وثانيهما أن الدلالة هي كون اللفظ بحيث إذا أُطْلِقَ دَلَّ : «حجة الأول أنه إذا دار بين المتخاطبين فَإِنْ فُهِم منه شيء قيل دل عليه، وإن لَمْ يفهم منه شيء قيل لم يدل عليه، فدار إطلاق لفظ الدلالة مع الفهم وجوداً وعدماً فدل على أنه مسماه... حجة الفريق الآخر أن الدلالة صفة اللفظ لأنا نقول لفظ دال، والفهم صفة للسامع فأين أحدهما من الآخر. أجاب الأولون بأن الدلالة كالصياغة والنجارة والخياطة يجمعها وزن فعالة بكسر الفاء فكما تقول للشخص إنه صائغ وناجر وخائط مع أن الصياغة في المصوغ والنجارة في الخشبة والخياطة في الثوب، فكذلك ههنا اللفظ دال والدلالة في السامع، ولأن ما ذكرتموه تسمية للشيء بما هو قابل له، وما ذكرناه تسمية له باعتبار ما هو واقع بالفعل، فيكون ما ذكرناه حقيقة وما ذكرتموه مجازا، والحقيقة أولى. والذي اختاره أن دلالة اللفظ إفهامُ السامع لافهم السامع فيسلم من المجاز ومن كون صفة الشيء في غيره» (40).

وتؤدي بنا مختلف هذه التعريفات إلى تعريف الدلالة بالحيثية وتعريفها بالفهم. يقول الإمام ابن عرفة : «إن تعريف الدلالة بكل من الحيثية والفهم صحيح، وذلك لأن الحيثية كالعلة المادية لأن دلالة اللفظ على المعنى لا يحصل إلا بكون اللفظ متصفا بالحيثية المذكورة، والفهمَ كالعلة العادية إذ الفهم هو المقصود بالوضْع على تلك الحيثية فهو الباعث على ذلك الجعْل (41). ويقول محمد جعيط : «إن التعريف بالحيثية المذكورة فيه تسمية للشيء باعتبار ما هو قابلٌ لأن معنى الحيثية المذكورة تهيئة اللفظ عند سماع ذكره لأن يدل فهو مجاز يشبه إطلاق الشيء على ما يؤول إليه كالخمر على العنب بخلاف التعريف بالفهم فإنه تسمية له باعتبار ما هو مانع بالفعل إذ الفهم واقع بالفعل حال سماع اللفظ فيكون حقيقة» (42).

يتضح أننا أمام آراء متضاربة وأخرى تحاول الجمع بين هذه الآراء في كل منسجم. فمن جهة هناك من لا يرى ضرورة وجود مقوم الفهم في تعريف الدلالة، أو على الأصح، مقوم الفهم بالفعل. إذْ مدار الكلام على الفهم بالقوة، أو الفهم العام لا الفهم المخصوص. فكانت الدلالة، بهذا الاعتبار، هي العلاقةُ بين الدال والمدلول وفق الصورة التالية : أن يكون وضْعُ الدال للشيء «باعتبار ما هو قابلٌ لَهُ» إذ لا يُوضَع الدال إلا لكيْ يَدُلَّ، وليس من المهم في شيء أن يدرك المتلقي المدلول أو لا يدركه وأن يَفْهم المعنى أو لا يفهمه.

(39) السيالكوتي على المطول. ص 420.

(40) شرح تنقيح الفصول في الأصول. ص 45 ــ 46.

(41) منهج التحقيق والتوضيح لحل غوامض التنقيح. ص 46.

(42) نفسه ص 46.

وهذا التعريف من دون شك عامٌّ. ولَعَلَّ الفَهْمَ (فهم المعنى) يتطلب شروطا تداولية تخصيصية مقامية، وهو ما يحاول مثل هذا التعريف تجنبه لأنه يرمي إلى فهم المعنى مطلقا سواء قصدَ المتكلم إلى ذلك أم لم يقصدْ إليه. وهذا التصور للدلالة هو تصور المنطقيين (43) ذلك «أن المعتبر عندهم» هو «الدلالة الكلية المفسرة بكونِ الشيء بحيث يلزم من العلم به العلم بشيء آخر...» (44). ومعنى ذلك أن الدلالة إذا كانت هي العلاقة بين الدال والمدلول، فإن تلك العلاقة مقومٌ تفسيري كافٍ. لذا لا ضرورة لتفسير الدلالة بالفهم. فمتى وُجِد دالٌّ، فمعنى ذلك أن هناك مدلولا يلازمُه ويترتب عن وجوده حتى وإن كنا لم ندركْ مراد المتكلم. وإن كان لابد من إدراج الفهم في هذا التعريف، فالفهم هنا فهمٌ كامنٌ أو فهمٌ بالقوة، أو فهمٌ شكلي مُلْغٍ للذات الإنسانية في واقعها وتفردها مقاصد ومُمَارسات لغوية أو غير لغوية.

ومن جهة ثانية، هناك من يرى الفهم مقوماً ضروريا من مقومات الدلالة. فلا تحقق للدلالة إلا بالفهم، إذ لا تتأسس الدلالة على قاعدة العلاقة بين الدال والمدلولِ، فلابد من علاقة ثانية بين الدليل والسامع. ذلك أن الدال لا يدل إلا إذا ما فُهِم منه شيء. والفهم المقصود هنا هو الفَهْمُ بالفِعْلِ، أي الفهم ضمن شروط تداولية مخصوصة : إذ لا يُوضع الدال للشيء إلا «باعتبارها ما هو واقع بالفعل». إن الألفاظ في الاستعمال التخاطبي لا تحيل على معان عامة وكلية وثابتة، إذ تتوقف عن أن تبقى «معادلات لفظية» نظرا لاستعمال الذات الإنسانية لها — إرسالا واستقبالا — وما يتطلبه ذلك من مقاصد. ولهذا السبب فإن المبتغى لا يكمن في فهم المعنى مطلقا وإنما يكمُنُ في فَهْمِ المراد. ومعنى ذلك أن المدلولَ لا يتيسَّر للسامع ما لم يتوفر القصد. هكذا يخصص الاستعمالُ المعانيَ، هذا التخصيص القائم على «فهم السامع من كلام المتكلم المسمى».

وهكذا، إذا كانت الدلالة الأولى كلية وعامة، فإنَّ الدلالة الثانية متفردة وخاصة وتخصيصية. الدلالة الأولى شكلية، والدلالة الثانية تداولية.

وإذا كانت الدلالة الأولى تقوم على علاقة ثنائية بين الدال والمدلول، فإن الدلالة الثانية تقوم على علاقة ثلاثية : دال / مدلول / سامع، أو على علاقة ثنائية : دليل / سامع.

إن المفهوم الثاني للدلالة يقوم على اشتراط القصد أو الإرادة. وإذا كان يشترط ذلك، فإن التعريف، الذي يعتبر الدلالة تلك الرابطة المخصوصة بين اللفظ والمعنى المترتبة على رابطة أخرى بينهما هي الوضع، يبدو مندرجا ضمن هذا المفهوم التداولي للدلالة. ذلك أن الدلالة،

---

(43) انظر التهانوي. ج 2. ص 285.

(44) البناني على مختصر شروح التلخيص. ج 2. ص 131.

في هذا التعريف الفرعي، هي بمثابة «نسبة بعد الوضع بين اللفظ والمعنى» (45) أيْ، أولا، النسبة بين الواضع والدليل، وثانيا، بين اللفظ والمعنى. والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة ناتجة عن علاقة ثانية بين الدال والمدلول وهي الوضع. ومن البديهي أن دلالة اللفظ الوضعية كما ينقل التهانوي : «إنما هي بتذكر الوضع وبَعْدَ تذكر الوضع يصير المعنى مفهوما لتوقف التذكر عليه، فلا معنى لفهمه إلا فهمه من حيث إنه مراد المتكلم» (46). ومعنى ذلك أن اللفظ لا يدلُّ إلا حالما يتم التذكر بالوضع، وأن الفهم لا يتحقق (المعنى لا يُفْهَم) ما لم ينبنِ على تذكر الوضْع إذ الفهمُ هو المقصود بالوضع كما سبقت الإشارة إلى ذلك، بل إنه هو الباعث على ذلك الوضع. والتذكر عملية مرتبطة بالاستعمال اللغوي للذوات المتكلمة إضافة إلى أن للوضع قصداً هو الفهمُ. إن حالة التخاطب تجعل المعنى مفهوما لأن حالة التخاطب تحتوي بالضرورة، على مراد المتكلم.

5 ـــ الدلالة والقصد

إن الفهم إذن متوقف على القصد ذلك أن «دلالات الألفاظ ليست لذواتها، بل هي تابعة لقصد المتكلم وإرادته (47). وفي نفس الاتجاه يؤكد ابن القيم على أن المعوَّل عليه في الحكم هو «قصد المتكلم» لأن «الألفاظ لم تقصد لذواتها، وإنما هي أدلة يستدل بها على مراد المتكلم» (48) وهي «مقصودة للمعاني، والتوصل بها إلى معرفة مراد المتكلم» (49). وبذلك يكون «مقصود الخطاب ليس هو التفقه في العبارة، بل التفقه في المعبر عنه وما المراد به...» (50). وهكذا يظهر أن المقصود من وضع الألفاظ إنما هو «التفاهم» على حد تعبير الآمدي (51)، إلا أن التفاهم قد لا يتحقق إذ من الممكن أن تختلف المقامات وأن تظهر القرائن اللفظية أو الحالية وأن تختفي. ويتطلب ذلك إيجاد «ضابط يعوَّل عليه في مأخذِ الفهم»، وينحصر ذلك بالنسبة للشاطبي في كون «المساقات تختلف باختلاف الأحوال والأوقات والنوازل. وهذا معلوم في علم المعاني والبيان. فالذي يكون على بال من المستمع والمتفهم والالتفات إلى أول الكلام وآخره، بحسب القضية وما اقتضاه الحال فيها، لا ينظر في أولها دون آخرها...» (52).

---

(45) السيالكوتي على المطول. ص 420.

(46) نفس المرجع السابق ذكره. ج 2. ص 291.

(47) الآمدي. الإحكام في أصول الأحكام. ج 1. ص 18.

(48) إعلام الموقعين. ج 1. ص 218.

(49) نفسه. ص 217.

(50) الشاطبي. الموافقات. ج 3. ص 410.

(51) نفس المرجع السابق. ج 1. ص 27.

(52) الموافقات. ج 3. ص 413.

وإذن فالفهم لا يتأتى إلا بفهم المساقات واختلافها وتوقف اختلافها على مقتضيات الأحوال والمقامات، إذ يتأطر المقصود من الخطاب ضمن أحوال إنتاج الكلام. وإذا سلمنا بذلك، كان أولى بنا أن ننظر في تصنيف الألفاظ «بالنسبة إلى مقاصد المتكلمين ونياتهم وإرادتهم لمعانيها». وقد ارتأى ابن القيم أنها ثلاثة أقسام : «أحدها : أن تظهر مطابقة القصد للفظ، وللظهور مراتب تنتهي إلى اليقين والقطع بمراد المتكلم بحسب الكلام في نفسه وما يقترن به من القرائن الحالية واللفظية وحال المتكلم به وغير ذلك، [...] والقسم الثاني : ما يظهر بأن المتكلم لم يرد معناه، وقد ينتهي هذا الظهور إلى حد اليقين بحيث لا يشك السامع فيه، وهذا القسم نوعان ؛ أحدهما : أن لا يكون مريدا لمقتضاه ولا لغيره، والثاني أن يكون مريدا لمعنى يخالفه. القسم الثالث : ما هو ظاهر في معناه ويحتمل إرادة المتكلم له ويحتمل إرادته غيره، ولا دلالة على واحد من الأمرين، واللفظ دال على المعنى الموضوع له، وقد أتى به اختيارا» (53). هكذا، إذن، قد يطابق قصدُ المتكلم اللفظَ. ولهذا النوع من المطابقة مراتب متفاوتة غير أنها تنتهي إلى التوصل اليقيني والقاطع بمراد المتكلم. ومن هذه المراتب :

- ارتباط مراد المتكلم بحسب الكلام في نفسه أي ارتباط المراد والقصْد بما يعتمل في نفس المتكلم وما يمكن اعتباره «ككلام نفساني» أو البواعث النفسية للكلام.
- اقتران الكلام بقرائن لفظية أو حالية أي بسياق (لفظي) ومقام (خارجي) من شأنهما الكشف عن القصد وتوجيه الخطاب إلى وجهة دون أخرى.
- ارتباط القصْد بحال المتكلم بالكلام، ولعل الأمر يتعلق هنا بطرق التلفظ أي ما قد يرتبط بالتنغيم الذي يوجه الخطاب إما إلى جهة الإثبات أو الاستفهام أو الأمر أو السخرية، وما إلى ذلك.

أما الصنف الثاني من الألفاظ فيتعلق بالقصد الذي لا يطابقُ اللفظ إذ يرمي المتكلم إلى غير معنى اللفظ المستعمل. وبما أن هذا الصنف من الألفاظ غير بيِّن المعنى، فمن المحتمل — لا من الأكيد — أن يؤدي إلى التوصل اليقيني بمراد المتكلم. وهو، بالنسبة لابن قيم الجوزية، نوعان : النوع الأول وهو استعمال المتكلم للفظِ دون أن يَقْصِدَ مقتضاه (= معناه) ودون أن يقصد غير مقتضاه (= معنى غير معناه). وربما يتعلق الأمرُ هنا بفلتات اللسان أو بالألفاظ التي تؤدي وظيفة انتباهية phatique ؛ والنوع الثاني ويخص استعمال المتكلم للفظِ دون أن يقصِد معناه، وإنما يَقْصد معنى يخالف معنى اللفظ المستعمل أي المعنى النقيض للمعنى الذي يحمله اللفظ المستعمَلُ. ويدخُل ضمن هذا النوع نوع من أنواع السخرية.

وبخصوص الصنف الثالث من الألفاظ، فإن المتكلم لا يقصد من اللفظ المستعمل إلا ما

(53) إعلام الموقعين. ج 3. ص 119 — 120.

هو ظاهر في معناه أي ذلك «الذي يُقْصَد من اللفظ عند التخاطب، ولا يتم التفهيم والفهم إلا بذلك» (54).

ومن المحتمل أن يريد المتكلم هذا الظاهر أو أن يريد غيره، إلا أن ذلك اللفظ لا يدل في حقيقة الأمر إلا على المعنى الموضوع له. وهكذا «إذا ظهر قصدُ المتكلم لمعنى الكلام أو لم يظهر قَصْد يخالف كلامه وَجَبَ حملُ كلامه على ظاهره» (55).

وإذا كانت للقصْد مثل هذه الأهمية في الفهم والإفهام، وإذا كانت لفهمِ السامع وإدراكه مراتب أي احتمال تفاوت السامعين في إدراك قصد المتكلم، فإنه يترتب عن ذلك تقسيم للدلالة إلى نوعَيْن يَرتبط الأول منهما بقصد المتكلم والثاني بفهم السامع. يقول ابن قيم الجوزية : «دلالة النصوص نوعان : حقيقية وإضافية، فالحقيقية تابعة لقصد المتكلم وإرادته، وهذه الدلالة لا تختلف، والإضافية تابعة لفهم السامع وإدراكه، وجودة فكره وقريحته، وصفاء ذهنه، ومعرفته بالألفاظ ومراتبها، وهذه الدلالة تختلف اختلافا متباينا بحسب تباين السامعين في ذلك» (56).

إن الدلالة التابعة لقصدِ المتكلم دلالة حقيقية لأنها تعكس نيته وإرادته. وهي بالنسبة إليه دلالة واحدةٌ لا تحتمل الترجيح، فهي إذن دلالة يقينية قطعية إذ الألفاظ التي استعملها تحيلُ ضرورة على ما يعنيه وعلى ما يقصد إليه.

أما الدلالة التابعة لفهم السامع وإدراكه فهي دلالة نسبية ذلك أنها تختلف وتتعدد باختلاف مستويات السامعين وطاقاتهم الفكرية وملكاتهم اللغوية والتعبيرية. فلا تكون الدلالة واحدة فتتباين بحسب تباين السامعين في الفهم وفي كشف مقاصد المتكلمين ونياتهم.

وإذن، فإن القصد يجتمع والدلالة القولية إذ لا دلالة قولية بدون قصد. والمقاصد تتعدد وتختلف، والقدرة على كشف المقاصد تتباين وتتفاوت.

ومن جهة ثالثة، هناك من لا يرى تناقضا بين الرأيين السالفي الذكر ويعتبرهما متكاملين، إذ التعريف الأول، وهو تعريف بالحيثية، والتعريف الثاني، وهو تعريف بالفهم، صحيحان. فالدلالة إما أن تكون فهمَ المعنى من الدال، وبذلك يكون الفَهْم صفة للدال، وإما أن تكون عبارة عن فهمِ السامع للمدلول. أي إما أن تُنسب الدلالة إلى الدال وإما أن تنسبها إلى المدلول. وفي الحالتين لا يُغفل الفهم بمستوييه المبينين أعلاه. ومن جانب آخر، فإن الحيثية شبيهة بالعلة المادية ذلك أن دلالة الدال على المدلول تَنْتُجُ بسبب أن إدراك الدال يقتضي إدراكا للمدلول،

(54) ابن القيم. المرجع السابق ذكره. ج 3. ص 121.

(55) ابن القيم. نفس المرجع السابق ذكره. ج 3. ص 120.

(56) نفسه. ج 1. ص 350 ــ 351.

فإدراك الدال مسبِّب لإدراك المدلول. أما الفهم فهو شبيه بالعلة العادية ذلك أن وضع اللفظ (أو الدال) لمسمًّى معين بحيث إذا أدْرِكَ الأول أُدْرِك الثاني يُقْصَدُ من ورائه الفَهْم، وعليه فالفَهْمُ علةٌ للوضع إلا أنها علةٌ غير مادية بل عاديةٌ.

وبهذا المعنى، فإن تعريفي الدلالة تعريفان لا يتعارضان إذ الأوُل منهما تعريف تجريدي تتطلبه الممارسة المنطقية والثاني تعريف يستند إلى الاستعمال والإنجاز ولكنه ينطلق من الحيثية. الأول قانون عام والثاني قانون خاص، والخاص لا يمكن إلا أن يقوم على العام ليبتعد عنه. الأول يفتح إمكانيات مختلفة لتحقق الثاني.

6 ــ الدال والمدلول والشيء الخارجي

ويجدر بنا، بعد الانتهاء من تقديم مفهوم الدلالة، أن نفحص مجموعة من المفاهيم المرتبطة بها، والتي من الممكن أن تبدو متطابقة، من مثل المدلول والموضوع والمعنى والمفهوم. يقول السمرقندي الليثي عن اللفظ : «... فإن الحاصل في العقل من حيث حصوله فيه يُعَبَّر عنه بهذه العبارة [= اللفظ]، ومن حيث انفهامه مطلقا يسمى مفهوما، ومن حيث انفهامه بانفهام غيره مدلولا، ومن حيث وضع اللفظ بإزائه موضوعا، ومن حيث القصد إليه من اللفظ الذي أفاده معنى» (57).

إن هذه الأمور الخمسة : اللفظ والمفهوم والمدلول والموضوع والمعنى كلها حاصلة في العقل (= الذهن)، فهي عبارة عن كيانات ذهنية تختلف عن بعضها البعض من حيث طبيعة حصولها في الذهن. فاللفظ هو الكيان الحاصلُ في الذهن منظورا إليه من حيث حصوله ذاك واختزانه في الذهن. والمفهوم هو الكيان الحاصل في الذهن منظورا إليه من حيث انفهامه المطلق غير المقيَّد وغير المشروط. أما المدلولُ فهو ما يحصل في الذهن بحيث لا يُفْهم إلا بانفهام الدال. بينما الموضوع فهو ما يحصل في الذهن من حيث تخصيص دال لفظي له. في حين يفيد المعنى ذلك الشيء الحاصل في الذهن من زاوية ما عناه العاني أو قصده القاصد على حد تعبير الفخر الرازي (58). وإذن فهذه الأمور تجريدات ذهنية.

وبعد، إذا كانت الدلالة، كما تم تحديدها، هي العلاقة بين الدال والمدلول، أو بينهما وبين السامع، أو بينهما وبين الوضع، فإنه من البيّن أن الدلالة تغفل المرجع كمكون من مكوناتها. فكيف يمكن تفسير ذلك ؟

يقول يحيى بن حمزة العلوي : «الحقيقة في وضع الألفاظ إنما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية. والبرهان على ما قلناه هو أنا إذا رأينا شبحا من بعيد وظنناه حجرا،

(57) شرح على الرسالة العضدية في علم الوضع. ص 6.

(58) التفسير الكبير. ج 1. ص 24.

سميناه بهذا الاسم، فإذا دنونا منه وظننا كونه شجرا، فإنا نسميه بذلك، فإذا ازداد التحقيق بكونه طائرا، سميناه بذلك، فإذا حصل التحقيق بكونه رجلا سميناه به. فلا تزال الألقاب تختلف عليه باعتبار ما يفهم منه من الصور الذهنية. فدل ذلك على أن إطلاق الألفاظ إنما يكون باعتبار ما يحصل في الذهن. ولهذا فإنه يختلف باختلافه» (59). ويقول ابن سينا : «وأمَّا دلالة ما في النفس على الأمور فدلالة طبيعة لا تختلف، لا الدال ولا المدلول عليه» (60)، ويقول الفخر الرازي : «فاختلاف الأسماء عند التصورات الذهنية يدل على أن مدلول الألفاظ هو الصور الذهنية لا الأعيان الخارجية» (61). ولابد أن نتذكر هنا رأى الغزالي السابق ذكره والقاضي باعتبار الموجود الذهني صورة محاكية للصورة الخارجية.

يبدو، إذن، أن الصورة الذهنية لا تستقل بذاتها إذ لا وجود لها إذا انعدم الموجود الخارجي لأنها بمثابة انعكاس له. غير أن الصور الذهنية قد لا تطابق الأمر الخارجي لأن التصورات الذهنية قد تختلف بالنظر إلى الشيء الخارجي. لهذا السبب اعتبر المرجع إمَّا متضمنا في الصورة الذهنية بحكم العلاقة الطبيعية المعللة بينهما، وإمَّا خارجاً عن الصورة الذهنية بحُكْم أن طبيعة الصورة الذهنية لا تتفق وطبيعة الشيء الخارجي، إذ للإدراك المعتمد على الحواسِّ حدوداً في معرفة هذا الشيء وتحديده.

ونعود الآن للحديث عن الدال والمدلول وعن طبيعتهما واتفاقهما واختلافهما من حيث المادة التي يتشكلان منها. يقول التهانوي في هذا الصدد متحدثا عن الدال والمدلول : «والمراد بالشيئين ما يعمُّ اللفظ وغيره فتُتَصوَّر أربع صور، الأولى : كون كل من الدال والمدلول لفظاً كأسماء الأفعال الموضوعة لألفاظ الأفعال...، والثانية : كونُ الدال لفظا والمدلولُ غيرُ لفظٍ كزيدٍ الدال على الشخص الإنساني، والثالثة عكس الثانية، كالخطوط الدالة على الألفاظ، والرابعة كونُ كل منهما غير لفظ كالعقود الدالة على الأعداد» (62).

إن الدال والمدلول قد يكونان لفظيين معا أو أن يكون الدال لفظا أو قد يكونان غير لفظيين. وفي الحالة الأولى يتعلق الأمرُ «بأسماء الأفعال الموضوعة لألفاظ الأفعال» أي بما يسمى «باللغة الواصفة» **métalangage**. وحينها يختلف الدال عن المدلول بأن يكون الأول لفظا والثاني غير لفظ، فالدلالة دلالة لفظية. أما في الحالات الأخرى، فالدلالة دلالةٌ غير لفظية لأن الدال غيرُ لفظ. ويتعلق الأمر بالخط الدال على اللفظ والعقْد الدال على العدد والحساب. إن الدلالة إذن لا تقتصر على اللفظ، وإنما تتجاوزه لتشمل أصنافا أخرى. يقول الجاحظ :

(59) الطراز. ج 1. ص 36.

(60) العبارة. ص 5.

(61) المرجع السابق ذكره. ج 1. ص 23.

(62) كشاف اصطلاحات الفنون. ج 2. ص 284.

«والبيانُ اسمٌ جامعٌ لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفْضِيَ السامعُ إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كانَ ذلك البيانُ، ومن أي جنسٍ كان الدليلُ... فبأي شيء بلغتَ الإفهامَ وأوضحتَ عن المعنى، فذلك هو البيانُ في ذلك الموضِع» (63)، ويقول أيضا : «فالدلالة في الموات الجامدِ، كالدلالة التي في الحيوان الناطق. فالصامتُ ناطق من جهة الدلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان» (64)، ويقول أيضا : «ومتى دل الشيء على معنى فقد أخبرَ عنْه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكتا». (65)

نستنتج مما سبق أن البيانَ مرادفٌ للدلالة. فقد قال أبو بكر الصيرفي عن البيان : «هو إخراج الشيء من حيز الإشكال إلى حيز التجلي والظهور» (66)، ويُعلق أبو هلال العسكري قائلا : «ومن قال هو الدلالةُ ذهب إلى أنه يتوصل بالدلالة إلى معرفة المدلول عليه، والبيان هو ما يصح أن يَتَبين به ما هو بيان لَهُ، وكذلك يقالُ إن الله قد بَيَّن الأحكامَ بأن دلَّ عليها بنصية الدلالة في الحكمِ المظهر ظنا، وكذلك يقال للمدلول عليه قد بانَ، ويوصف الدال بأنه يُبِين...» (67).

إن كلَّ ما يمكن أن يكشف عن معنى تُسند إليه وظيفة سيميائية، وإن كُلَّ ما يوصِلُ إلى الإفهام كيفما كان جنسُ الدليل، لفظا أو غيره، فهو يدخُلُ ضمن الأنساق السيميائية. فالأشياءُ، بهذا المعنى، قابلة لأن تكون دلائلَ وأنساقاً دالَّة متى ما أخبرتْ عن معنى وأشارت إليه، وفي هذا فهي شبيهةٌ بالألفاظ والمنطوقات.

لذا يبدو أن البيانَ قريبٌ من حيث دلالته من الدلالة، فبالدلالة نصلُ إلى معرفة الأشياء الخارجية، وبالبَيَانِ تتبين الأمورُ الخارجية. ولهذا السبب قال التهانوي : «وعلى هذا بيانُ الشيء قد يكونُ بالكلامِ والفِعلِ والإشارة والرمز، إذ الكل دليلٌ ومُبينٌ» (68).

وقال الغزالي : «وعلى هذا فبيان الشيء قد يكون بعبارات وضعت بالاصطلاح فهي بيان في حق من تقدمت معرفته بوجه المواضعة وقد يكون بالفعل والإشارة والرمز إذ الكل دليل ومبين...» (69).

---

(63) البيان والتبيين. ج 1. ص 76.

(64) نفسه. ص 81.

(65) نفسه. ص 81 — 82.

(66) التهانوي. ج 1. ص 220.

(67) الفروق في اللغة. ص 53 — 54.

(68) كشاف اصطلاحات الفنون ج 1. ص 220.

(69) المستصفى. ج 1. ص 365 — 366.

هكذا يصبح الفعلُ نسقا دالا ينضاف إلى باقي الأنساق الأخرى، إذ لكل التصرفات والأفعال مدلولات تحيل عليها.

7 ـــ أهمية النسق اللفظي

وإذا كانت الأشياء والألفاظُ (الأشياء الطبيعية والمصنوعة) أنساقاً دلالية، فإن الألفاظ كنسق سيميائي تبدو النسق المفضَّل والمميز. في ذلك يقول الفخر الرازي متحدثا عن الحكمة في وضعِ الألفاظ للمعاني : «وهي أن الإنسان خلق بحيث لا يستقل بتحصيل جمِيع مهماته، فاحتاج إلى أن يعرف غيره ما في ضميره ليمكنه التوسلُ به إلى الاستعانة بالغير، ولابد لذلك التعريف من طريق، والطرق كثيرةٌ مثل الكتابة والإشارة والتصفيق باليد والحركة بسائر الأعضاء، إلا أن أسهلها وأحسنها هو تعريف ما في القلوب والضمائر بهذه الألفاظ، ويدل عليه وجوه : أحدها أن النفس عند الإخراج سببٌ لحدوث الصوتِ، والأصوات عند تقطيعاتها أسباب لحدوث الحروف المختلفة، وهذه المعاني تحصُلُ من غير كُلْفة ومعونة بخلاف الكتابة والإشارة وغيرهما ؛ والثاني : أن هذه الأصوات كما توجد تفنى عقيبه في الحال، فعند الاحتياج إليه تحصلُ وعند زوال الحاجة تفنى وتنقضي ؛ والثالث : أن الأصوات بحسبِ التقطيعات الكثيرة في مخارج الحروفِ تتولد منها الحروف الكثيرة، وتلك الحروف الكثيرة بحسب تركيباتها الكثيرة يتولد منها كلماتٌ تكاد أن تصيرَ غير متناهية، فإذا جعلنا لكل واحدٍ من المعاني واحداً من تلك الكلمات توزعت الألفاظ على المعاني من غير التباسٍ واشتباه، ومثل هذا لا يوجَدُ في الإشارة والتصفيق ؛ فلهذه الأسباب الثلاثة قضت العقولُ السليمة بأن أحسنَ التعريفات لما في القلوب هو الألفاظ» (70).

إن الألفاظ وغير الألفاظ تتساوى من حيث الدلالة والبيانُ. إلا أن هناك ميزات تتصف بها الألفاظ بالنظر إلى غير الألفاظ : فالألفاظ أسهل الأنساق السيميائية وأحسنها لأنها لا تتطلب مجهوداً وعناءً من حيث إنتاج الأصوات وإصدارها، إذ الصوت ناتج عن تكييف ما للنَّفَس الطبيعي ولا يتجاوز الأمرُ ذلك، والحرفُ ناتج عن تقطيع الصوت الممتد المستطيل بواسطة أعضاء النطق. ولا يظهر أن في هذا عناء في مستوى العناء الحاصلِ حالَ استخدامِ أنساقٍ سيميائية أخرى. ثم هناك التأليف بين هذا العدد المحصور من الحروف لتكوين عدد من الكلمات كثير. وأخيرا يتم توزيع هذه الكلمات على المعاني توزيعاً يُزيل الالتباسَ والاشتباه الشيء الذي لا يحصل في أنساقٍ سيميائية أخرى. والنتيجة هي أن أيسرَ الأسباب وأفيدَها وأعمَّها،الألفاظ.«أمَّا أنها أيسرُ، فلأن الحروفَ كيفيات تعرضُ لأصوات عارضة للهواء الخارج بالتنفس الضروري، الممدودِ من قبل الطبيعة، دون تكلفٍ اختياري. وأما أنها أفيدُ فلأنها موجودة عند الحاجةِ معدومةٌ عند عدمها. وأما أنها أعمُّها، فليس يُمكن أن يكونَ لكل شيء

(70) التفسير الكبير. ج 1. صَ 25.

نقش ؛ كذات الله تعالى والعلوم، أو إليه إشارة كالغائبات، ويمكن أن يكونَ لكل شيء لفظٌ»، هذا ما أورده السيوطي عن الإمام فخر الدين الرازي وأتباعه (71).

وإذن، فالمادة التي تتكون منها الألفاظ غير متكلفة، إذ لا نتكلف إدخال الهواء وإخراجه. ويضافُ إلى مزية الألفاظ كونها تَعُمُّ وتشمل كل الأمور الخارجية التي يمكن لبعض الأنساقِ الدالة الأخرى أن تدل على البعضِ منها، إذ هناكَ أشياءُ تختص الدوال اللفظية بالدلالة عليها دون سواها، بينما كل ما تدلُّ عليه الدوال غير اللفظية تدلُّ عليه الدوال اللفظية. كما أنه يبدو أنَّ مدلولات الأنساقِ غير اللفظية لا يَتِمُّ حُسْنُها، أي لا تتسم دلالتها بالدقة والتمييز ما لَمْ يُسْنَدْ ذلك إلى البيان باللسانِ. أي أن دقة دلالة الأنساق غير اللفظية وتميزَها وتخصيصها درءاً للالتباس متوقفٌ على الدلالة التي تنتجها الممارسة اللغوية. يقول الجاحظ في هذا الباب : «وحسنُ الاشارة باليد والرأسِ، من تمامِ حسنِ البيان باللسان» (72)، ويقول أيضا : «... لكن لمَّا أن كانت حاجات الناس بالحضْرة أكثر من حاجتهم في سائر الأماكن، وكانت الحاجة إلى بيان اللسان حاجة دائمة واكدة، وراهنة ثابتة، وكانت الحاجة إلى بيان القلمِ أمراً يكون في الغيبة وعند النائبة، إلا ما خُصَّت به الدواوين ؛ فإن لسان القلم فيه أبسط، وأثرُه أعم، فلذلك قدموا اللسانَ على القلمِ...» (73).

إن الأنساق الدالة غير اللفظية يتوقف بيانها على البيان اللساني، فما لم يوجد التقطيع اللساني للعالم يكون من طبيعة هذه الأنساق ألا تدل دلالة بينة ودقيقة على المراد. وإذن، فهي من حيث الدلالة ثانوية. فالنسق الأولي هو اللسان وما عداه فهي أنساق ثانوية. ولهذا السبب يُقَدَّم اللسان على باقي الأنساق الأخرى (*).

(يتبع)

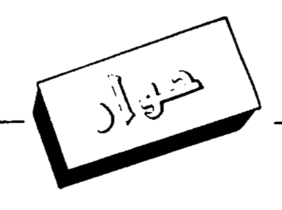
---

(71) المزهر. ج 1. ص 38.

(72) البيان والتبيين. ج 1. ص 79.

(73) الحيوان. ج 1. ص 48 — 49.

(*) هذا القسم والقسم الذي سيليه جزءان من كتاب في طور الإعداد.



حوار مع
الدكتور صلاح فضل

أجرت المجلة حوارا مع الدكتور صلاح فضل. ود. فضل من النقاد العرب المحدثين الذين شغلهم مشكل المنهج في الدرس الأدبي. وقد جاءت أعماله المنشورة حاملة لهذا الهم المنهجي. ففي كتابه الأول «منهج الواقعية» طرح المنهج الاجتماعي عند كل من لوكاتش وكولدمان. وفي كتابيه «نظرية البنائية» و«علم الأسلوب» انتقال إلى مرحلة التعريف بالبنيوية بشتى اتجاهاتها. ويعتبر د. فضل من المعرفين بالبنيوية والمدافعين عنها.

ذ. محمد العمري :

أولا نرحب بكم ونحن سعداء بمشاركتكم بهذا الحوار في مجلة **دراسات أدبية ولسانية**.

في البداية نود أن نسألكم عن المشروع الثقافي الذي تبلور لديكم، والذي شرعتم في إنجازه منذ سنوات عبر مجموعة من مؤلفاتكم القيمة والتي أذكر منها : «منهج الواقعية»، «نظرية البنائية»، «الاسلوب» التي حاولتم من خلالها تقديم الاتجاهات الحديثة في مجال الدرس الأدبي.

صَلاح فضل :

قبل أن أجيب مباشرة عن هذا السؤال، أودُّ أن أعبّر بدوري عن سعادتي البالغة بلقائكم، وبهجتي الخالصة بالاطلاع على بعض أعداد مجلتكم التي تعكس قلقاً، وإنجازاً منهجيا متميزاً في مجال الدراسات الأدبية، وربطه منذ الوهلة الأولى ـــ أي منذ العنوان ـــ باللسانيات، باعتبار أن هذا الربط هو نقطة الارتكاز في الفكر النقدي الحديث. وأود أن تحظى هذه المجلة بما تستحق حَتّى تصل إلينا في المشرق العربي حاملة عطاءكم العِلمي، والنقدي إن شاء الله.

فيما يتصل بما تفضلت وأسميتَهُ بالمشروع الثقافي، وهي تسمية ترفع من قيمة جهدي المتواضع، بدا لوناً من الشعور الملح، والمُمِض، والحاد بضرورة الوعي المنهجي في البحث

النقدي، لأن الساحة العربية في مطلع السبعينات ـــ ولظروف قومية متعددة ـــ عانت قدرا من الانفصام الشديد، والعجز عن الاستمرار في مسارها الصحيح الذي بدأه جُند الرّواد. دون حساسية كان الروادُ، في حركة النهضة العربية الحديثة، بمفهومها العَريض، وبما تَشْتَمل عليه من دراسات نقدية وأدبية، كانوا لا يتساءَلون كثيراً عن ضرورة إعادة قراءة التراثِ، والتعمق في نفس الوقت بشغفٍ شديد واستيعاب كامل لمعطيات الحضارة الحديثة. ذلك أن الحركة الجدلية الضرورية بين هاذين الجانبين كانت ستكون هي مُتنفسهم الأصيل، هم عزفوا منذ البداية، مع ذلك عن تكرار المقولات السلفية والتراثية، لأن هذا التكرار لا يؤدِّي الاّ إلى العُقم والجدب، ولا يمكنُ أن يتولَّد مِنه شيءٌ ذو قيمةٍ. كانَ للرواد إحساسٌ بأن الثقافة العربية نفْسها، في أوج آزدهارها ومَرحلةِ عطائها الحقيقي، كانت شديدة النهمِ لاستيعابِ العناصر الثقافية الحية للأمم الاخرى. هذا الوعي بالمراحل الزاهرة للعطاء العربي، كان يدفع جيل الرواد إلى أن يتمثل رسالته بشكل واعٍ وعميق، على أنَّها (أي الرسالة) إعادة تصورٍ لتراثهم الخاص، على ضوء ما لدى الآخرين، لأن عملية اكتشافِ الذات واكتشاف ما نقف عليه من إمكانات، لاَ يمكن أن تَتم إذا حَصرنا النظرَ في هذه الإمكانات، فعندئذ نصبح كمن يُلصق وجهَهُ بالمرآة، فلا يَستطيع أن يَرى شيئا.

إن المسافة الضرورية بين الانسان وتراثه لابُدَّ أن تحتَلها مِساحة من التعرف العمِيق، على مالدى الآخرين. ولقَد قَام الرواد بدورهم هذا بسَلاَسَةٍ، وتلقائية وعمق في نفس الوقت. لكن حدثت في الخارطة الثقافية العربية العامة عدة ارتكاسات وهزات جعلت دعاةَ الاقتصار على ما لدينا في المجالات المختلفة، تشتدُّ وطأتهم حتى توشكُ أن تخنق الابداعات الأدبية في تطلعاتها التجريبية والطبيعية. لكن المبدعين كانوا أشدَّ وعياً بطبيعة استجاباتهم لمقتضيات العصر، وأشدَّ ذَكاءً في تعاملهم مع منطقِ التطور. وظلت حركة الابداع العربي تسير على نسقها المتطور الخصب. لكن حركة النقد عجزت حتى بداية الستينات والسبعينات عن أن تُلِمَّ إلماماً نظرياً ومنهجياً ـــ منظماً بالحركة الابداعية. عندئذ أحسستُ كما أُحَسَّ جيلي من الدارسين ـــ وليس هذا موقفا فرديا بحال، ولا يمكن أن يكون موقفاً فرديا ـــ بحاجة شديدة إلى الاستيعاب المنهجي للمعطيات النقدية الحديثة التي تستوعب بدورها كل ما صبه التطور العلمي في الدراسات الانسانية المجاورة للأدب من إنجازات، على وسائل التحليل النقدي. فلاشك أن التطور الهائل الذي يتسم بالايقاع السريع في علوم، مثل : علم النفس، وعلم اللغة، وعلوم الاجتماع والتاريخ، والانطروبولوجية الثقافية، وغيرها، يجعل الناقد قادراً على أن يتعامل مع الظاهرة الأدبية بوسائل تحليليةً وقياسية لم تكن لمن سبقه من النقاد، والناقد إذا حَرَم نفسه من هذه الوسائل لن يجني من ذلك سوى العجز والقصور. وحتى النقد الاديولوجي الذي كان شائعا لَدَيْنَا، منذ الخمسينات، لم يكن قد عرف بعض الانجازات الجمالية الضخمة التي أضافها زعيم هذا النقد الأديولوجي في الفكر الغربي، وهو : «**جورج**

لوكاتش»، إذ لم تنقل كتبه إلى اللغات الغربية الشائعة إلا في الستينات، والسبعينات، وما زالت بعضُ أعماله، مثل موسوعته الجمالية الضخمة ــ وهي تعد مرتكزاً اساسياً لهذا الفكر النقدي ــ غير معروفةٍ في كثير من اللغات الحية حتى الآن، ثم إن ما تمخض عن ذلك في مراكز علمية، وبحوث نشيطة من بلورة الرؤية الاجتماعية والدراسة السوسيولوجية للأدب، لم يجد الفرصة لدى النقاد العرب في الخمسينات، ليدخل إلى دائرة ممارستهم النقدية بنوع من الاتقان، لأن المنهج السوسيولوجي كان بكل بساطة في دور التكوين حتى في الغرب نفسه.

بَدَأْتُ ــ حقيقةً ــ في كتابة بَحْثينِ متَعاصرين، أي أن المسافة بينهما كانت يسيرة جدا، بدأت في كتابة بحث : الواقعية باعتبارها مَنهجاً، لأنني وجدتُ أن مقولة الواقعية كصفة تطلق على الأعمال الأدبية، ليست كافية، لأننا ينبغي أن ندخل بعمق في التفاصيل. كيف يمكن بلوغ ذلك ؟ إن للواقعية ــ كما تَبلورت عند أعلامها في النصف الثاني من القرن العشرين ــ أسُساً جمالية كان لابد من التعرف عليها، كما كان لها امْتدادات منهجية ينبغي أيضاً التعرض لها. وهذا المدخل المنهجي للنقد الأديولوجي كان من ثماره كتاب «منهج الواقعية». ولأن هذا الكتاب استخدم المصطلح النقدي القديم ــ وهذه مسألة هامة ــ لم يحظ منذ البداية بالعناية لأن القارىء لمْ يكتشف الاتجاه الحديث فيه. وهو التركيز على الجانب الجمالي والسوسيولوجي : الأسس الجمالية الفلسفية للواقعية، والسوسيولوجيا. فخرجَتْ طبعته الأولى في القاهرة، وقرأها المثقفون بنوع من السرعة، مع أنها كانت تحمل إرهاصات لكثير من القضايا ذات الطابع المستقبلي، لم ينتبه اليها الدارسون بالقدر الذي كُنْتُ أتوقعه، لأن نفس المصطلح (الواقعية) كان قد تهرَّأ بكثرة الاستعمال، فلم يتوقع أحدٌ أن يعثر خلفه على شيء يشيرُ إلى منعطف جديد في مِضمار وسائل التحليل والبحث في مجال النقد العلمي.

شرعتُ أيضًا في كتاب «نظرية البنائية»، **عندما أحسستُ أن لغة العالم الحديث والمعاصر قد أصبحت تمضي في هذا النسق، ليس فقط في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية، بل في كل الدراسات الانسانية وغيرها** : الرياضيات الحديثة تعتمد على الفكر البنيوي، علم النفس الحديث، وعلم الاجتماع، يعتمدان على البنيوية، ثم نجد بالذات علم اللغة أو اللسانيات ــ كما تسمونه ــ، وهو بمثابة بنك تستمد منه العلوم الأخرى كل قروضها، وديونها من المصطلحات البنيوية. كانت مغامرتي في كتاب «نظرية البنائية» شاقة، وأليمة معاً، لأنها لم تلق في المشرق العَربي أيضاً الصَّدَى الذي كنت أتوقعه، لكنها لقيت هذا الصدى عندكم ــ وهذا ما أنا مَدينٌ به للمغرب العربي ــ. كان يحدثني أحد الأصدقاء مثلاً، وهو الدكتور **عبد السلام المسدي** أن نُسخة كتاب نظرية البِنائية في جامعة تونس قد تهرأت من كثرة الاستعمال حتى لَيَظُنُّ كل من نظر إليها أن الأمر يتعلق بكتاب وضع في الخزانة منذ القرن الماضي، وعلى طرافة الصورة الاّ أنها ذاتُ دلالة.

كنّا في المشرق، عدة أفراد قَليلين ممن شغلوا بهذا الهاجس المنهجي وحاولوا أن يضعوا

لسان النقد العربي في زمرة ألسنة العالم الحديث، في مقدمة هؤلاء أذكر : **كمال أبو ديب**، و **د. عبد السلام المسدي**، ولحق بنا جميعاً **د. جابر عصفور**. ولقد حاولنا أن نجعل من مجلة «فصول» اللسانَ النقدي الذي لا يقتصرُ على هذا الاتجاه، لكنه يكتسب فيها أرضَه المشروعة إلى جانب الاتجاهات النقدية الأخرى التي تَصطنع أي منهج علمي، شرط توفر جميع سِمات البحث الجاد. ظل هذا اللسان النقدي، سواء في مجلة «فصول» أو من خلال بحوثنا التطبيقية، يحاول أن يؤصل للمنهج الجديد على عُسر، ومشقة، وتمثلت المشقة في عقبتين أساسيتين : العقبة الأولى، وهي محاولة التحدث بلغة عِلمية، علما بأن الناس تعودوا أن يتحدثوا بلغة انشائية وخطابية في موضوع النقد هذا، كما أنهم قد يربطون الخطاب النقدي بالخطاب الديني، ويتصورون أن أي تجديد في الأدب إنما هو إلحاد. أنا لازلْت أذكر مثلاً أنني عقدتُ ندوة شعرية في جامعة الأزهر عندما عملتُ فترة قصيرة أستاذاً للنقد بها، ودعوتُ بعض الشعراء المحدثين، ومنهم المرحوم الأستاذ **صلاح عبد الصبور**، لإلقاء قصائدهم، فاختلى عميد الكلية بالأستاذ **صلاح عبد الصبور**، بعد أن ألقى قصيدته ليقول له : «اتقِ الله، ولا تهدم لغةَ القرآنِ بشعرك، فآستنجد بي **صلاح عبد الصبور** قائلاً : «لم أكن اتصور أن شعري يمكن أن يهدم لغة القرآن». إنَّ ربْط الحداثة الشعرية والحداثة النقدية أيضاً بالمفهوم الديني — في تصوري — ربط خاطىء، لأن تجديد شباب اللغة وإعادة خلقها، واكتشاف إمكاناتها هو آستمرار للغة، ولا يمكن أن يكون قتلاً لها، استمرار لكل العطاء القديم وفي نفس الوقت هو تجديد له.

كان هناك في حقيقة الأمر سبب آخر للمباعدة بين المناهج النقدية الحديثة، وبين عامة الناس خاصة في المشرق. وهو **صعوبة لغة النقد الحديث**. **علينا أن نعترف أنها لغة لا تعتمد على التكرار، ولا تعتمد على المقولات الجاهزة والسطحية، والمعدة سلفا**. وقد تعودنا كثيراً على أن نسمع نفس الكلام بنفس الألفاظِ تقريباً، ومن يَفْجَأْنا بشيء جديد يكون ردّ فعلنا تجاهه غالباً غريزياً، فالانسانُ عدوُ ما يجهل، غالباً ما نقفُ منه موقفاً عدائياً لمجردّ أنه استخدم كلمة لم تقرع سمعنا من قبل. إن رد الفعل الغريزي هذا، الذي يبدو بسيطاً وساذجاً يباعد كثيراً بينَ القارىء العادي، وبين النقد الحديث في المشرق العربي. أنا أُدركُ أن لديكم في المغرب العربي حساسية أخرى، وأبعاداً مختلفة نسبياً عما أتحدثُ عنه بصدد المشكلة النقدية في المشرق العربي، لكنني أظن أن هناك تشابهاً في بعضِ الجوانب إلى حدّما، وخاصة فيما يتعلق بِرُدود الفعل بالنسبة للصدمة مع اللغة الجديدة من ناحية والخلط بين المستويات العقائدية والمستويات الفنية من ناحية ثانية.

كنتُ أتوقع بعد هذه المرحلة أن الدراسات النقدية العربية ستمضي في الاتجاه الجديد على المستوى التطبيقي بحيث يتوفر نوع من التّنامي والتراكم المنهجيين، لكن ذلك قد حدث أكثر ما حدث لديكم في المغرب العربي فما زالت الدراسات التي تعتمد مثل هذه المناهج لدينا

في النقد العربي بالمشرق محدودة، يقوم بها تقريباً نفس الأشخاص وتنضم إليهم أجيال شابة من الباحثين دون تملك الأدوات المنهجية الصحيحة، لأنهم ـــ وهذه هي مشكلة كثير من الجماعات المشرقية ـــ ضعيفو القدرة على استخدام اللغات الأوربية، عكس ما لديكم هنا ؛ أنا أرى أن القدرة على استخدام اللغات الأوربية لديكم أكثر من القدرة على التمكن من العبارة العربية، نحن إذن نتبادل نقاط الضعف. أطالبُ الباحث في المشرق العربي أن يُطلِّق قليلاً اللغة العربية كي يعيش مغامرة عشق خاصة مع لغة أجنبية، وأوشك أن أطالب الباحث النقدي المغربي بنفس هذا الاجراء لكن بصورة عكسية.

ذ. محمد العمري :

يبدو من مجموع هذه الملاحظات أن هناك جاذبيتين : جاذبية الحديث وجاذبية القديم. وفي المغرب العربي هناك اتجاه نحو الغرب بالفعل، بل هناك من يدعو إلى إحداثِ قطيعة مع التراث، وهناك ردُّ الفعل الذي يدعو إلى الزواج النهائي والمطلق مع التراث، ومقاطعة الحديث. بإزاء هذا الوضع هل يمكن العمل ضمن مشروع يأخذ التراث من يد هؤلاء الذين يريدون قتله وتجميدَه، لتقديمه بطريقة تتجاوزهم، هم أنفسهم، ولا تترك لهم الكلمة فيه، وتأخذ الحديث كذلك وتقدمه بطريقة أسهل، أي باحداث لقاء وسطِ ؟

د. صلاح فضل :

في تقديري، هذا هو الاتجاه الحقيقي، الاتجاه الصحيح والحتمي، لأن من يدعي ملكية التراث دون أن يستطيع توظيفَهُ أو آستثمارَه، هو فاقدٌ له، أنت لَسْتَ مُضْطراً لأن تأخذ منه شيئاً دعه يعبئْه في الصناديق كما يَشاء، لكنك أنت الذي تستطيع أن تقرأه أن تختار منه أن تصطفي عناصره أن تعيد اكتشافه لكي تبني عليه خطوتك المستقبلية. أنت تسير، والآخر يتوقفُ، أنت تنمو، والآخر يتجمد، لا تقلق، ولا تشغل بالك بالآخر فلا أجدُ أي مبرّر للدخول في صراع معه، أو للاشتباك في معارك مفتعلة ووهمية، أنت مطالبٌ بوعيك، وادراكك وعينك الجديدة أن تبصر ما خلفك وما أمامك، وأن تتبين مواقع خطواتك. أنت مثلاً، عندما تعيد قراءة قصيدة **للمعري** أو **للمتنبي** أو **لأبي نواس**، ماذا تسلب الدارس التقليدي ؟ أنت لا تسلبه شيئاً لأن حركتك هي دائما حركة إضافة إيجابية، وليست ضدَّ أحدٍ، هي في صميمها اعادة اشتباك مع التراث بشكل حي. أنت تفعل ما عجز الدارس التقليدي عن فعله.

ذ. حميد لحمداني :

تحدثتم عن الابداع، والمبدعين الذين رفضوا الخضوع للقيود القديمة، وتحدثتم أيضا عن الحاجة إلى ايجاد مناهج جديدة، يمكنها أن تعالج الابداع الجديد. ولكن يبدو لي من خلال

اهتمامكم العام بالثقافة الغربية والنقد الغربي أنه اهتمام مُوَجَّهٌ خاصة إلى البنائية، وقد كان توجهكم إلى البنائية ــ وأنا أستفيد هنا مما قلتموه في بداية هذا الحوار نفسه ــ راجعاً إلى ما لاحظتموه من توجه عام في الغرب إلى البنائية عبر شَتَّى الميادين. ألا ترون أن الحاجة إلى البنائية يمكن أن تكون مُلحة انطلاقاً من وضع النقد العربي نفسه ؟ (ولعلكم أشرتُم إلى هذا أيضاً). ثم ألا تَرون أيضاً أن هناك إمكانية للاستفادة من المناهج الأخرى، وأقصد بذلك تلك التي تستفيد من علم النفس ومن السوسيولوجيا، بأشكالِهما المختلفة، وخصوصاً تلك المناهج التي تَستفيد من السوسيولوجيا، والبنائية على السواء، وأقصد بذلك البراجماتية، وسوسيولوجيا النص ؟

د. صلاح فضل :

اعتقد أن البداية بالبنائية لا تعني التوقف عندها بحال من الأحوال، أو تحويلها هي الأخرى إلى حلقة من المكرَّرات، بل لابد أن نمضي في استيعابنا لكل ما تولّدَ منها وآنصب فيها، فمثلاً لنأخذ دراسة عِلم الأسلوب، فمع أن علم الأسلوب في الغرب كان منذ بداية هذا القرن، لوناً من الدراسة اللغوية التقليدية، إلاّ أن الطفرة التي حدثت فيه، والتطوير الجذريَّ الذي طرأ عليه، تمَّا بفضل إدماج المقولات اللسانية، والتصورات البنيوية في نسيج الحركة العلمية الأسلوبية. وعندئذ استطاع علمُ الأسلوب أن يعيد مفاهيمه وتصوراته، وأدواتِ بَحثه، وأن يكون من بين المداخل الدقيقة للمعالجة الأدبية في وقتنا الحالي. وهذا ما حاولتُ أن أُأصِّلَ له على قدر جهدي المتواضع، في كتاب «علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته». بعد ذلك نجد أن لغة النقد بطبيعتها تحاول أن تتجاوز ذاتها، وأن تضيف لدى كل ناقد جديد المَلْمَحَ الذي لم يرتكز إليه الناقد الذي قبلَه، فتدخل المفاهيم، والتصورات القديمة في أنساق جديدة، قد لا تحافظ على نفس العنوان، ولكنها تتمثل معظم العناصر وتضيف إليها ما يمكن أن تُصَحِّحَ به، من وجهة التصويب المنهجي، ما كان قد سبقها من قبل؛ فمثلا النقد السيميولوجي، هو نقد يرتكز على الحركة البنيوية في صميمه، ولا أستطيع أن أوافق من يقولون إنه يتجاوزها بل يتعايش معها، يستوعب مَقولاتها، ثم يرتكز على المنظور الاشاري، في العملية الدلالية، وهو المنظور الخاص المميز للسيميولوجيا، وكل ما يمكن أن يحدث بعد ذلك فهو استيعابٌ للعناصر، والكشوف المنهجية السابقة، وتصويبها لكي تستطيع أن تلم بأكبر مساحة من الظاهرة الأدبية التي كان النقد السابق يقصر عن الإلمام بها.

ثم إن النقد الأديولوجي الذي أشرتُ اليه في البداية لم يتوقف عن الاستفادة من المفاهيم البنيوية ــ كما هو معروف ــ ومن المفاهيم السيميولوجية، وإن كان قد جعل نقطة آرتكازه لا في النسق، ولا في البنية، وإنما في الوظيفة؛ على اعتبار أن الحديث عن الوظيفة هو الذي يُشبع حاجته الفكرية، وهمّه، وأرقهُ الفلسفي في ربط الأدب بالحياة. فالحركة مُتصلة، والذي

يحرم نفسه من الإفادة من هذه المعطيات العلمية بما حدث، ويحدث فيها، هو الخاسر في نهاية الأمر، لأن هذه المعطيات هي التي تعمق وعيه بالظاهرة وترهف أدواته في محاولة الإمساك بالظاهرة الأدبية وتوصيفها علميا، ومنهجياً. وأعتقد أنَّ هذا هو الطريق الذي لا أقولُ إنه هو الصحيح فحسب، بل يجب أن يكون الطريق الوحيد أمامنا، فماذا لدينا من خيار آخر ؟ هل نظل نردد ما قاله القدماء : القدماء الأقدمون، والأقلُ قدماً من الأقربين، والقدماء المعاصرون الذين يزاملوننا في قاعات البحث والدرس وتفصلنا عنهم قرون فكرية ومنهجية، هل نظل نُردد ما يقولون بنفس الطريقة الطيبة، والساذجة معاً ؟ إننا لن نضمن أية حركة نَماءٍ علمي حقيقي أو تقدم فعلي في مجال الدراسة الأدبية والنقدية، وسنجد أنفسنا قد قَصَّرْنا عن الوعي بما حولنا. ذلك أننا مضطرون بالضرورة التاريخية والعلمية والمنهجية لأن نكون مستقبلاً في مستوى ما كانه اسلافنا في مَرحلة العطاء العربي الأصيل.

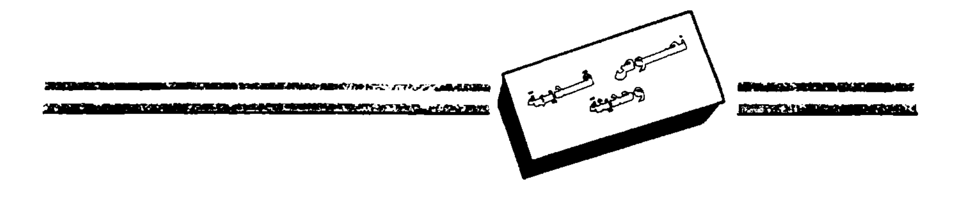
ذ. محمد الولي :

إن مسألة الاستفادة من التحليل النفسي ومن علم الاجتماع ومن الأنطربولوجيا الثقافية في النقد تدعونا إلى التساؤل التالي : هل ما نزاوله هو دراسة أدبية للأدب ؟

د. صلاح فضل :

هذا الخطر ماثل، وتتوقفُ القدرةُ على تجاوزه، على درجة وعي الناقد بأنه يُمارس البحث في نوع خاص، هو الأدب، ولا بُدّ أن تكون الدلالة التي يناقشها الناقد منبثقة من الأدب نفسه أي أن ينتجها الأدب، لأن أشرف الموضوعات قد تكون في مقطوعة شعرية سخيفة، ومع ذلك لا يرتفع في عين الناقد نبل الموضوع، وهذه مقولة بديهية ومعروفة في النقد. وهذا يعني أن المحتوى الاجتماعي والعلمي لا يرفع من القيمة الأدبية للأدب، والذي يرفع من قيمته هو أن يؤدي الأدب هذا المحتوى باعتباره أدباً. وحتى الوسائل التي يستفيد منها النقد من خلال التقدُّم الحاصل في المجالات اللسانية المتعددة، تتوقف قيمتها على القدرة على ربطها بالقيمة المنبثقة من العمل الأدبي أي بما يرتبط بأدبيته وبدلالته الخاصة.

أجري الحوار يوم 1986/11/21



1 ـ تحليل البيت الأول من موشح ابن سهل(*)

محمد الأفراني

قال إبراهيم بن سهيل : (1).

هَلْ دَرَى ظَبْيُ ٱلْحِمَى أنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنِسِ

اللغـــة :

دَرَى : عَلِمَ. قال الجَوْهري (2) : «دَرَيْتُهُ وَدَرَيْتُ بِهِ دَرْياً وَدَرْيَةً وَدِرَايَةً، أيْ عَلِمْتُ بِهِ، وَأدْرَيْتُهُ : أعْلَمْتُهُ».

والظَّبْيُ : الغزالُ، والجمعُ ظِبَاءٌ وظبَياتٌ وَظُبِيٌّ، والأنثى ظَبيةٌ، قاله ابن سيدة (3)، وذكرَ الكمالُ الدَّميري (4) أن الظباءَ أصنافٌ ثلاثةٌ : الارامُ، وهي بِيضٌ خالصةُ البياضِ، مساكنُها الرمالُ، ويقالُ إنها ظَأْنُ الظباءِ لأنها أكثرُ لُحوماً وشُحوماً. والعُفْرُ، وهي مُحَمَّرةُ اللونِ، قِصارُ الأعناقِ، أضعَف الظباءِ عَدْواً، تألفُ الأماكنَ المُرْتفعة والمواضعَ الصلبةَ. قال الكميتُ :

(*) ماخوذ من كتاب «المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل» لـ محمد الصغير الافراني المراكشي المتوفى حوالي سنة 1156هـ. قام بتحقيقه وتقديمه محمد العمري،لنيل دبلوم الدراسات العليا بجامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1981.

(1) ديوان ابن سهل 283.

(2) الصحاح (درى)، مع بعض الحذف.

(3) لعل الافراني تصرف في النص فخلَطَ بين جمع الظبي وجمع الظبية. والذي في المخصص هو، عن أبي زيد : «والجمع (أي جمع الظبي) أظْب وظِباء وَظِبِيٌّ، والأنثى ظبيةٌ، والجَمع طبياتٌ وظِباءٌ» (المخصص المجلد 2 السفر 8 ص.22).

(4) حياة الحيوان 102 ـ 103.

وَكُنَّا إِذَا جَبَّـارُ قَـوْمٍ أَرادَنَـا [5]   بِكَيْدٍ، حَمَلْنَاهُ عَلَى رَأْسِ أَعْـفَـرا

وكانتِ الأسِنَّةُ فيما مَضَى من القرونِ. وآلأدْمُ، وهي طوالُ الأعناقِ والقوائمِ، بيضُ البطونِ، انتهى.

قلت : ما ذكَرَه في العُفرِ مُخالفٌ لقول القاموس : «آلأعْفَرُ مِنَ الظِّبَاءِ مَا تَعْلُو بَيَاضَهُ حُمْرَةٌ، أوِ الذِّي فِي سَرَاتِهِ حُمْرَةٌ [6]. فتأمّلْ.

• فـائـدة :

رأيتُ في حليةِ المحاضرَة للرئيسِ أبي علي بن المظفرِ الحاتِمي، انَّ امرأ القيسِ أوّلُ مَنْ شَبَّهَ النساءَ بالظباءِ والأرامِ والمَهَى والبيضِ، وشبَّهَ الخيلَ بالعِقبانِ والعَصَا، وفرَّق بين النسيبِ وما سِواه، وأجاد في الاستعارةِ والتشبيه، وتبعَهُ الناسُ، انتهى. ونقلَ هذا أيضاً الشريفُ الغَرناطي في شرحِ الحازِميَّةِ [7] حَكَاهُ عنِ الأصْمَعي [8].

الحِمَى بالقصرِ، ويُمدُّ : ما حُمِي من شيءٍ. وأحْمَى المكانَ : جَعلَه حِمى لا يُقربُ، وكانتِ الملوكُ تحمي موضعاً فلا يَدخُله أحدٌ. وأوّلُ من فعلَه، كما قال العَسكري، النُّعمانُ بنُ المُنذرِ ملكُ الحيرة. وحَمِيَ الشيءُ كرَضِيَ وَأحماهُ : اشتَدَّ حرُّهُ، وسخَّنَهُ، حَمْياً وحُمَيّاً، وحَمَى. وصَريحُ القاموسِ [9] أن حَمِيَ من بابِ (فَعِلَ) بكسرِ العينِ، لا (فَعَلَ) كما في البيتِ، وسيأتي تمامُ القولِ في ذلك.

والقلبُ : الفؤادُ، أو أخَصُّ مِنْهُ.

والصّبُّ : من صَبِبَ، كَقَنِعَ، يَصَبُّ صَبَابَةً، وهِي الشوقُ أو رقَّتُه أو رقةُ الهَوَى.

وحلَّ المكانَ وبِهِ : نَزَلَ.

والكِنَاسُ : اسمُ مكانٍ، من كَنَسَ الظبيُ يَكْنَسُ : دخَل في كِناسِه، وهو مستترُه في الشَّجرِ، لأنهُ يَكْنِس الرملَ حتى يصلَ. ومنهُ «الجَوارِي الكُنَّس» [10]، أي الخُنَّسُ، لأنها تَكنِس في المغيبِ كالظباءِ في الكُنُس.

---

(5) في الأصل : أبادنا، وهو تصحيف، والمثبت عن حياة الحيوان 103، وفيه : «يعني نَقتُله ونحملُ رأسه على السِّنان».

(6) القاموس المحيط (عفر).

(7) رفع الحجب 125/2.

(8) انظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام 55.

(9) انظر القاموس المحيط. (حمى).

(10) سورة التكوير 16/81، وصلته : «فَلَا أُقْسِمُ بِالخُنَّسِ، الجَوَارِ الكُنَّسِ».

المـعـنـى :

هَل عَلِمَ محبوبي الذي هو كالغزالةِ في حُسن الخِلقةِ، وكمال الرَّونَق، وجمالِ المُحَيا، بما فعلَ بقلبي الذي أحرقَه بتَجَنِّيه عَلَي، وأضرمَه ناراً تلظَّى، وهو مع ذلكَ اتخذَه مَسكناً وجعلَهُ لهُ قَراراً ؟ وهذا استفهامٌ على أصله من طلبِ حُصولِ العلمِ، أو على سبيلِ التوبيخِ، قصدَ بهِ إنكارَ فعلِه عليه : وتقبيحَه لديه، ليُقلِعَ عَمَّا هو عليهِ، ويرجعَ إلى الوِصالِ. وإيضاحُ محلِّ الإنكارِ منهُ أنه لما ألِفَ فؤادَه، وصيَّرَه مِهادَه، فاللَّائقُ له أن يُقصِرَ مِن إحمائِه، لأنه سكنُه ويُبردَ حرارتَه بوصْلِه لنزولِهِ فيه، كما قال الشاعرُ :

يَـا مُحْرِقًا بِالنَّـارِ وَجْـهَ مُحِبِّـهِ ... مَـهْلًا فَـإِنَّ مَـدَامِعِي تُـطْفِـيـهِ
أَحْرِقْ بِهَـا جَسَدِي وَكُلَّ جَوارِحِي ... وَاحْذَرْ عَلى قَلْبِي لأَنَّـكَ فِـيـهِ

وللبيْتِ حِكايةٌ مَساقُها من مَراتعِ الغِزلان للشِّهابِ الحِجَازي، أنَّ مُجيرَ الدينِ الخَيَّاطَ الدِّمَشقي كان يَتعشَّقُ غُلَاماً تُركياً، فسكِر في بعضِ الليالي، وخرجَ فوقعَ في الطريقِ، فمرَّ بهِ محبوبُه فرآهُ مطروحاً فعرفَه، ونزلَ عن فرسِه، وأوْقَد شمعَةً وأقعدَه ومسحَ وجهَه، فنقطتِ الشمعةُ على خدِّه، وأحسَّ بالحرارةِ ففتحَ عينيهِ فرأى محبوبَه على رأسِه، فاستيقظَ من سَكرتِه، وأنشدَ، في الحالِ، البيتينِ، انتهى. وأنهُ لا يَحسنُ أن يُجازيهُ، وهُوَ يَدينُ بحبِّه ويُقاسي من لَواعجِ هَواهُ ما يقاسي، بإحراقِ أحشائِه، وتأجيجِها ناراً، فإنَّ هذا فعلُ العدوِّ بالعدوِّ. وقدْ أفصحَ بهذا المَعنى المظفرُ بنُ عُمر الامِدي في قوله (11) :

قُلْ لِلَّذِينَ جَفَوْنِي إِذْ كَلِفْتُ بِهِمْ ... دُونَ الأَنَامِ، وَخَيْرُ الْقَوْلِ أَصْدَقُهُ:
أُحِبُّكُمْ، وَتَلَافِي فِي مَحَبَّتِكُـمْ، ... كَعَابِدِ النَّـارِ يَهْوَاهَا وَهْيَ تُحْرِقُـهُ

وقال آخر (12) :

أَأَحْبَابَنَا، لِمْ تَجْرَحُونَ بِهَجْرِكُـمْ ... فُؤَاداً يَبِيتُ الدَّهْرَ بِالْهَمِّ مُكْمَـدَا ؟
إِذَا رُمْتُـمُ قَتْـلِي، وَأَنْتُـمْ أَحِبَّتِـي ... فَمَـاذَا الذِي أَخْشَى إِذَا كُنْتُمْ عِـدَا ؟

وفائدةُ الاستفهامِ أنه إنْ حصَلَ عندَه علمٌ بما فعلَ بالعاشقِ المُستهامِ، وَرَضِيَ بِهِ، فإنَّ العاشقَ يتروَّحُ برضاهُ، ويصبِرُ على ما انطوَى عليه كبِدُه، لأنهُ قضاهُ، ويقول :

فَمـا لِجُرْحٍ إِذَا أَرْضَـاكُـمُ أَلَـمُ (13)

(11) البيتان في تزين الأسواق 487.

(12) البيتان 5، 6 من قصيدة مدحية الأرجاني، في ديوانه 97.

(13) في الأصل : لا. والتصويب عن الديوان.

وإنْ لم يرضَ بما يَتَجَرَّعُ حصَلَ المقصودُ، وعجَّل بالوِصَالِ وأسرَعَ، وإنْ لم يكنْ له علمٌ بذلك ازدَادَ العاشقُ عذاباً، وفتحَ للأسقامِ والأوجاعِ باباً. وهذا أصعبُ شيءٍ، فإنَّ الحبيبَ لو كَانَ لديه علمٌ ببعضِ الحالِ، رُبما رَجَا عَوْدَه، وحيثُ كانَ خاليَ الذهنِ ممَّا اعتراهُ، كان دَمُهُ هدراً.

المعاني :

. نُكتةُ إضافةِ الظبي للحِمى التنويهُ بأمرِه، وتعظِيمُ قدرِه، لأنَّ ظباءَ الأحميةِ أجملُ منْ ظباءِ سِواها، لما هيَ عليهِ من الأمْنِ في سِربها، وسكونِ بَالِها من غِيلةِ غائلٍ ومكيدةِ صائدٍ، وطِيبِ مَكانِها ونَضَارَةِ أدواحِها وبطاحِها، وهذِه كُلُّها أمورٌ موجبةٌ لنُعومةِ البَدنِ، فلا جَرَمَ كانتْ ظِباءُ الأحْمِيةِ أبْهَى من غيرِها. وفي المَثَلِ (آمَنُ مِنْ ظَبْيِ الحَرَمِ» [15].

فإنْ قلتَ : «أل» في «الحِمَى» جنسيةٌ أو عهديةٌ ؟ قلتُ : عهديةٌ، أرادَ به المكانَ الذي ثَوَى بِهِ محبوبُه كما يقالُ : ظَبْيُ الحِمَى، ويرادُ بهِ ساكِنُ سَلْعٍ [16] أوْ غيرُه، وذلك على حسبِ القائِلِ، والمَقولِ فيه.

البيان :

ظَبْيُ الحِمَى، هُو من بابِ الاستعارةِ التصريحيةِ، وضابطُها عند السَّكاكي [17] أنْ يكونَ الطرفُ المذكورُ من طَرفي التشبيهِ هو المُشبهُ به. فاستعارَ الظبيَ للمحبوبِ بجامعِ الجمالِ الذاتي، والحسنِ الخُلقي، فحذَف المشبَّه وأثبتَ لفظَ المُستعار تشبيهاً بليغاً، ورشَّح بذكرِ الكِناسِ. والترشيحُ، أن يُذكرَ ما يلائمُ المستعارَ منهُ. والقرينةُ لهذِه الاستعارةِ قولُه : هَلْ دَرَى ؟ كما لا يَخفى. والتعبيرُ عمَّا يجدُه الواله في رَوْعِه من الوجدِ وَالحميةِ مجازٌ في المُسندِ، ولكونِه مجازاً عقليّاً اغْتنَى عنِ التصريحِ معهُ بِقرينَة. وكذلك التعبيرُ عن انتقاشِه في مرآةِ العقلِ، وتَخييلِ الذِّهنِ لصورتِه، وارتسامِه فيهِ، بالحلولِ مجازٌ كالسَّالِفِ. ونسبةُ الحِمايةِ لهُ مجازٌ أيضاً. إلّا إنْ حُمِلَ على أنهُ السببُ فيها فحقيقةٌ. وهذه الألفاظُ صارتْ عندَ الشعراءِ حقائقَ عُرفيةً، وإن كانتْ في الأصلِ مجازاً. قال الصلاحُ الصَّفدي : لكثرةِ دورانِها في كلامِهم وتعاطيهم استعمالَها، فألفوا ذلكَ من تداولِها على مسامِعِهم، كالوردِ إذا أطْلقوهُ، فَهموا منهُ

---

(14) عجز بيت للمتنبي من قصيدة له في ديوانه 324، وصدره :
إن كان سركم ما قال حاسدنا.

(15) في مجمع الأمثال 90/1 : «آمنُ من ظبي الحَرَم، ومن الظبي بِالحَرَم».

(16) سلع : جبل بالمدينة. «القاموس المحيط : سلع».

(17) انظر شرح التلخيص 150 — 151.

(18) أنفاسه : أي أنفاس العاشق.

الوجنةَ. والكَثِيبُ الرِّدْفُ، والريحانُ العذارُ، والراحُ الرِّيقُ، إلى غيرِ ذلكَ. والشِّعْرُ إنَّما يُستطابُ بهذِه اللطائفِ، ويستطرفُ لأمثالِ هذِه المجازاتِ. فلولا أنهُ جَعلَ سُكنَى الحبيبِ في خاطِره، وأن قلبَه ممتلىءٌ ناراً وهو ساكنُه، ما هَزّ للبلاغةِ عِطْفاً، ولا هَصَرَ من غُصنِ البلاغةِ قُطْفاً. وعلى قَدرِ التفاوتِ في التخيلاتِ تتفاوتُ رُتَبُ الكلامِ. وقد بالغَ الشعراءُ في احتراقِ الجوانحِ والتهابِها، حتَّى إن أنفاسه [18] تُحرقُ ما سامتها [19]. وما أحسنَ قولَ ابن اسرائيلَ في مليحٍ بوجهِهِ كَيٌّ :

لَا تَحْسِبُوا الْكَيَّ عَلَى زَنْدِهِ ... أَثَّرَهَا [20] النَّارُ بِقِرْطَاسِهِ
وَإِنَّمَا قَبَّلَهَا عَاشِقٌ ... فَاحْتَرَقَتْ مِنْ حَرِّ أَنْفَاسِهِ

وألطفُ منهُ ما ذكرهُ الحِجازي في مراتِعه [21]، أنَّ أديباً بافريقيةَ كانَ يَهوَى غُلاماً، وهو كثيرُ الاعراضِ، فَسَكِرَ ذاتَ لَيْلَةٍ، فَخَطَرَ ببالِهِ أن يأخُذَ قَبساً يُحرقُ بِهِ دارَ الغلامِ، فقامَ وفعل، فاتفقَ أن رآهُ بعضُ الجيرانِ، فأطفأَ النارَ، وأعْلَمَ القاضي بالأديبِ. فأمرَ بِهِ، فأُحضِرَ بينَ يديهِ وقال : لأيِّ شيءٍ أحرقتَ بابَ الغُلامِ ؟ فأنشأ الاديبُ يقول :

لَمَّا تَمَادَى عَلَى بِعَادِي، ... وَأَضْرَمَ النَّارَ فِي فُؤَادِي
وَلَمْ أَجِدْ مِنْ هَوَاهُ بُدًّا، ... وَلَا مُعِيناً عَلَى السُّهَادِ
حَمَلْتُ نَفْسِي عَلَى وُقُوفِي ... بِبَابِهِ حَمْلَةَ الجَوَادِ
فَطَارَ مِنْ بَعْضِ نَارِ قَلْبِي ... أَكْثَرُ فِي الوَصْفِ مِنْ زِنَادِ
فَاحْتَرَقَ الْبَابُ دُونَ عِلْمِي، ... وَلَمْ يَكُنْ ذَاكَ مِنْ مُرَادِي

وما أحلى قولَ ابنِ سَرايا الحِلِّي [22] :

لَا غَرْوَ أَنْ يُصْلَى الفُؤَادُ بِحُبِّكُمْ ... نَاراً، تُؤَجِّجُهَا يَدُ التِّذْكَارِ
قَلْبِي إِذَا غِبْتُمْ يُصَوِّرُ شَخْصَكُمْ ... فِيهِ، وَكُلُّ مُصَوِّرٍ فِي النَّارِ

البديع :

فيهِ الجناسُ بينَ الحِمَى وحَمَى. وهو قسمانِ مُركبٌ ومُطلقٌ [23]. والواقعُ في البيتِ الثاني.

(19) سَامَتُهُ : قابله، وسَمَّتَهُ : قصدَ نحوهُ. (القاموس المحيط : سمت).

(20) أثّرَهَا، أنث الضمير على معنى الكلية.

(21) وردتْ هذه القصة، وكذلك، مع ما يتصلُ بها من شعرٍ في خزانة الأدب 225 نقلًا عن روضةِ الجليس.

(22) ديوان صفي الدين الحلي 317.

(23) انظر تفصيل الكلام على الجناس المركبِ والمُطلق في خزانة الأدب 25 ــ 31 وأنوار التجلي 17/1 ــ 19.

وهو أنواعٌ، منها التامُ، ومنه التركيبُ. وقد اختلفتْ عباراتُهم في التامِ، فمنهُ من يسمِّيه بالمُتماثِل، ومنهُم من يُسميه المستوفَى. قال الأستاذ أبو محمد ابنُ أبي القاسمِ الثَّعالبي، في أنوارِ التَّجلي على ما تضمنتْه بديعيةُ الحلي ما نصُّه (24) : الجناسُ المتماثِلُ على قِسمينِ، قسمٌ اتحدتِ الكلماتُ فيهِ بالاسميةِ والفِعلية. وقسمٌ اختلفتْ. فمن الأولِ قولُهُ تعالى : « وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ المُجْرِمُونَ : مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ». قال الصَّفِيُّ الحِلي : لمْ يقعْ في القرآنِ إلَّا هُنا. ومنهُ قولُ شيخِنا الامامِ مِنْدِيلِ ابنِ الأُستاذِ ابنِ آجَرُّومٍ (26) :

يَاغَائِباً سَلَبَتْنِي الأُنْسَ طَلْعَتُـهُ، كَيْفَ اصْطِبَارِي وَقَدْ كَابَدْتُ بَيْنَهُما ؟
دَعْواكَ أَنَّكَ فِي قَلْبِي، يُعَارِضُهَا شَوْقِي إِلَيْكَ، فَكَيْفَ الْجَمْعُ بَيْنَهُمَا؟

ومنـه (27) :

وَسَمَّيْتُهُ يَحْيَى لِيَحْيَا، فَلَمْ يَكُنْ إِلَى رَدِّ أَمْـرِ اللَّهِ فِيهِ سَبِيـلُ

ومنه (28) :

إِنْ هَـزَّ أَقْلَامَـهُ يَوْماً لِيُعْمِلَهَا، أَنْسَاكَ كُلَّ كَمِي هَزَّ عَـامِلَـهُ
وَإِنْ أَقَرَّ عَلَى رَقٍّ أَنَـامِلَـهُ، أَقَـرَّ بِالرِّقِ كُتَّـابُ الأَنَـامِ لَـهُ

---

(24) أنوار التجلي 17/1 ــ 18.

(25) سورة الروم 55/30.

(26) مِنديلُ بن محمد بن محمد بن داود بن آجروم الصنهاجي، أبو المكارم. أبوه هو مؤلف المقدمة الاجرومية المشهورة في النحو. واشتهر منديلُ بالأُستاذِيةِ بجامع القرويين، تلمذ له الكثير من النبهاء مثل اسماعيل ابن الأحمر، الذي قال فيه : «شيخنا الفقيه الأُستاذ النحوي المقرىء المصنِّف». وترددت أخبارُه، وتناثرت أشعاره في كتاب أنوار التجلي لتلميذه الثعالبي. وهي تَدلُّ على تمكنِّه من اللغة وقدرته على النَّظم، ومحاكاةِ نماذج الغير، ومن قصائده ذات الشهرة تلك التي وصف فيها متنزهات باب الفتوح، ومطلعها :

أيها العارفون قَدر الصَّبوح جَدِّدوا أُنسَنا بباب الفتوح

توفي في الرابع من شهر جُمادَى الأُولى سنة 773هـ أو 772هـ. (نثير الجمان 453، 456 ــ 457، أنوار التجلي 18/1، 138 ــ 139. 242/2 ومواضع أخرى وفيات الونشريسي ولقط الفرائد المطبوعان ضمن ألف سنة من الوفيات 126، 215، ونفح الطيب 123/7 ــ 125. 418/5).

(27) في أنوار التجلي : «ومثال اختلافهما في الاسميةِ قول الشاعر». وورد البيتُ وآخر بعده في خزانة الأدب 37، ونسبه في معاهد التنصيص 208/3 لمحمد بن عبد الله بن كناسة الأسدي.

(28) نَسَب البيتين في معاهد التنصيصَ 222/3 لأبي الفتح البستي.

ومن الثاني قولهُ [29] :

أُوَارِي أُوَارِي، وَالدُّموعُ تُبِينُهُ، وَمَنْ يَقْوَ إِطْفَاءَ اللَّهِيبِ وَقَدْ وَقَدْ
فَمَا تَعْذِرُوا مَنْ بَاتَ يَبْكِي حَبِيبَهُ، وَمَنْ فَقَدَ الأَحْبَابَ مِثْلِي فَقَدْ فَقَدْ

وفي البيتِ التشبيهُ كما بيناهُ. وقدِ اخْتَلَفتْ عباراتُهم فيه. فمن قائلٍ : هو العقْدُ على أنَّ احدَ امْرينِ سدَّ مَسَدَّ الاخرِ، ومن قائلٍ صفةُ الشيءِ بما شاكَلَه من جهاتٍ أو جهةٍ، لا من جميعِ الجِهَاتِ، والا كانَ إياهُ. وله نُكَتٌ كثيرةٌ أعرضنا عنها خوفَ السآمةِ. وفيه المساواةُ. وهي، كما قال التِّبفاشي، التوسطُ بين الايجازِ والاسهابِ. وعرَّفها قدامةُ مُخترعها [30] بأن يكونَ اللفظُ مُساوياً للمعنى حتى لا يزيدَ ولا ينقصَ. ولا يعسر إيضاحها في البيتِ. وفيهِ الاحْتِراسُ بقوله : عَنْ مَكْنِسِ. قال في المِصباح [31] : وهو أن يأتِي المتكلمُ بالمدحِ أو غيرِه بكلامٍ فيراهُ مَدْخولًا بعيبٍ، فَيُرْدِفُه بما يصونُه. وذلك أنهُ لم اقتصرَ على «حَلَّهُ» فرُبما تُوُهِّم أنهُ لهُ كناسٌ غيرُه، فدفعَهُ بهِ. فإن قلتَ : ما رَفَع به الابهامَ غيرُ رافعٍ لهُ بل، هو معهُ باقٍ. قلتُ : وجهُ الرفعِ أنَّ «عَنْ» للبدلِ. والمرادُ أنه استوطنه بدلًا عن كِناسه. ومنْ عادةِ الظبي أنهُ إن تركَ ظِله لا يرجعُ إليه أبداً. وفي المثل : «تَرَكَهُ تَرْكَ الظَّبي لِظِله»، أيْ ما يَستظِلُّ بهِ من الحرِّ. فلوْلَا ما زَادَه احتملَ حلولَه فيهِ مع غيرهِ مِمَّا لَا يليقُ بالمَقَامِ.

الاعـــــراب :

هَلْ : كلمةُ استفهام، موضوعةٌ لطلبِ التَّصْدِيقِ فَحَسْبُ. وهي بسيطةٌ ومركبةٌ. فإن قلتَ : ومن أَيِّهما الواقعةُ في البيت ؟ قلتُ : ضابط البساطةِ الذي هو طلبُ وجودِ شيءٍ أو لا وجودِه ينطبقُ عليها، فهي منهُ. وينْحلُّ التركيبُ إلى قولنا : هل علِمَ أمْ لمْ يعْلَمْ ؟

ودَرَى : فعلٌ ماضٍ يفيدُ في الخبرِ يقيناً، فينصبُ الجُزأين. والأكثرُ فيهِ أن يتعدَّى بالبَاءِ ويُحتملُ أنْ يكونَ هنا من الأكثرِ، فحذفتِ الباءُ، لأنه يطَّرد مع أنْ. ويُحتملُ أنْ لَا، فيكونُ على الكثيرِ. ومرادُه بالعلمِ المَعنى الأخصُّ، مُقابلَ الظنِّ وما تحتَهُ.

---

(29) البيتان في أنوار التجلي 19/1، والشاهد فيه لحن (غلط) في قوله : ومن يقو. والصحيح أن تكون : يقوى.

وفي قوله : فما تعذروا، والصحيح أن تكون : فما تعذرون، ويضطرب وزن الشعر بتصحيح هذا اللحن.

(30) انظر نقد الشعر 171 — 172. وفي خزانة الأدب 561، وأنوار التجلي 474/2 : «وهو مما فرعه قدامة...».

(31) انظر كلام صاحب المصباح في أنوار التجلي 466/2، انظر كذلك خزانة الأدب 559.

وظَبْيُ الْحِمَى : فاعلٌ، ومُضاف إليهِ. وأنْ : مخففةٌ من الثقيلةِ (32). اسمُها : ضميرٌ فيهَا. وقدْ وما دخلتْ عليه : خبرُها.

وجملةُ أن وخبرُها سادَّةُ مَسَدَّ الجُزأينِ لَدَرَى، نحو : علمت أن زيداً قائمٌ. ولِلرَّضِي في شرح الحاجبيةِ قَيْدُ كلامٍ لم يَحضرْني الان، فراجعْه (33).

وقد تقدَّم في تفسيرِ المفرداتِ أن «حَمِيَ» من بابِ رَضِيَ ؛ وهو في البيتِ على (فَعَلَ) بالفتح. والجوابُ عنهُ، أن (فَعِلَ) في لغةِ طيءٍ تبدلُ الكسرةُ فيه فتحةً والياءُ ألفاً، فتقولُ في خَفِيَ : خَفَى، وفي رَضِيَ : رَضَى. قال في التسهيلِ : وفَتْحُ ما قبلَ الياءِ الكائِنَةِ لاماً مكسوراً ما قبلها وجَعلُه ألفاً لغة طيءٍ. وقال في الكَافِيةِ :

وَالْكَسْرَ فَتْحاً رُدَّ وَاليَا أَلِفَا لِطَيءٍ كَخَفِيَ ٱرْدُدْهُ خَفَى

وارتكبَه لمناسبَةِ (دَرَى).

(32) في الأصل و(ب) : من الثقيل، والمثبت عن (ج).

(33) أفاض الرضي في مناقشة أحوال استعمال أفعال القلوب في شرح الكافية 286/2.

2 ـ الفصاحة وتفاضل الكلام(*)

القاضي عبد الجبار

أ ـ في بيان الفصاحة التي فيها يفضل بعض الكلام على بعض :

قال شيخنا : «أبو هاشم» : إنما يكون الكلام فصيحا لجزالة لفظه، وحسن معناه، ولابد من اعتبار الأمرين؛ لأنه لو كان جزل اللفظ ركيك المعنى لم يعد فصيحا؛ فإذن يجب أن يكون جامعا لهذين الأمرين؛ وليس فصاحة الكلام بأن يكون له نظم مخصوص؛ لأن الخطيب عندهم قد يكون أفصح من الشاعر، والنظم مختلف، إذا أريد بالنظم اختلاف الطريقة؛ وقد يكون النظم واحدا، وتقع المزية في الفصاحة، فالمعتبر ما ذكرناه؛ لأنه الذي يتبين في كل نظم وكل طريقة؛ وإنما يختص النظم بأن يقع لبعض الفصحاء : يسبق إليه، ثم يساويه فيه غيره من الفصحاء، فيساويه في ذلك النظم، ومن يفضل عليه بفضله في ذلك النظم.

فإن قيل : أليس الفصيح المقدم قد يكون مفحما، لا يمكنه الشعر، كما يمكن من هو دونه ؟ فهلا ظهرت المزية بطريقة النظم ؟.

قيل له : إن المزية لا تعتبر بالامكان والتعذر، لأنها إنما تصح في المشتركين في الامكان، إذا صح من أحدهما أن يفضل الاخر فيه؛ فأما مع التعذر فذلك محال؛ ويصير مع ذلك التعذر بمنزلة من لا يمكنه الكلام الفصيح؛ لأنه لا يقال : إنه أفصح ممن يتعذر ذلك عليه؛ على أن العادة لم تجر بأن يختص واحد ينظم دون غيره، فصارت الطرق التي عليها يقع نظم الكلام الفصيح معتادة؛ كما أن قدر الفصاحة معتاد، فلابد من مزية فيهما؛ ولذلك لا يصح عندنا أن يكون اختصاص القرآن بطريقة في النظم دون الفصاحة، التي هي جزالة اللفظ، وحسن المعنى؛ ومتى قال القائل : إني وإن اعتبرت طريقة النظم، فلابد من اعتبار المزية في الفصاحة، فقد عاد إلى ما أردناه؛ لأنه إذا وجب اعتبار ذلك، فمتى حصل مثل تلك المزية في أي نظم كان، فقد صحت المباينة.

(*) من كتاب «**المغني** في أبواب التوحيد والعدل» للقاضي أبي الحسن عبد الجبار الأسد آبادي (ت 415هـ). الجزء السادس عشر في «إعجاز القرآن». تحقيق أمين الخولي. ط 1. مصر 1960.

ب ــ في الوجه الذي له يقع التفاضل في فصاحة الكلام

اعلم .. أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام؛ وإنما تظهر في الكلام بالضم، على طريقة مخصوصة، ولابد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة؛ وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالاعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع؛ وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة، أو حركاتها، أو موقعها؛ ولابد من هذا الاعتبار في كل كلمة؛ ثم لابد من اعتبار مثله في الكلمات، إذ انضم بعضها إلى بعض؛ لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة؛ وكذلك لكيفية إعرابها، وحركاتها، وموقعها؛ فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها.

فإن قال : فقد قلتم في أن جملة ما يدخل في الفصاحة حسن المعنى؛ فهلا اعتبرتموه ؟

قيل له : إن المعاني وإن كان لابد منها فلا تظهر فيها المزية، وإن كان تظهر في الكلام لأجلها؛ ولذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الاخر، والمعنى متفق؛ وقد يكون أحد المعنيين أحسن وأرفع، والمعبر عنه، في الفصاحة أدون؛ فهو مما لابد من اعتباره، وإن كانت المزية تظهر بغيره؛ على أنا نعلم : أن المعاني لا يقع فيها تزايد، فإذن يجب أن يكون الذي يعتبر التزايد عند الألفاظ، التي يعبر بها عنها، على ما ذكرناه؛ فإذا صحت هذه الجملة فالذي به تظهر المزية ليس إلا الابدال الذي به تختص الكلمات، أو التقدم والتأخر، الذي يختص الموقع، أو الحركات التي تختص الاعراب، فبذلك تقع المباينة، ولابد في الكلامين اللذين أحدهما أفصح من الاخر أن يكون إنما زاد عليه بكل ذلك، أو ببعضه، ولا يمتنع في اللفظة الواحدة أن تكون إذا استعملت في معنى، تكون أفصح منها إذا استعملت في غيره؛ وكذلك فيها، إذا تغيرت حركاتها؛ وكذلك القول في جملة من الكلام، فيكون هذا الباب داخلا فيما ذكرناه، من موقع الكلام لأن موقعه قد يظهر بتغير المعنى، وقد يظهر بتغير الموضع، وبالتقديم والتأخير، فليس لأحد أن يعترض بذلك ما ذكرناه؛ وعلى هذا الوجه يصح أن يتساوى حال لغتين في العبارة الواحدة، وتختلف كيفية استعمالها فيهما، لما ذكرناه؛ وهذا يبين أن المعتبر في المزية ليس بنية اللفظ، وأن المعتبر فيه ماذكرناه، من الوجوه؛ فأما حسن النغم، وعذوبة القول فمما يزيد الكلام حسنا، على السمع، لا أنه يوجد فضلا في الفصاحة؛ لأن الذي تتبين به المزية في ذلك يحصل فيه، وفي حكايته على سواء، ويحصل في المكتوب منه على حسب حصوله في المسموع؛ ولا فصل فيما ذكرناه، بين الحقيقة والمجاز، بل ربما كان المجاز أدخل في الفصاحة، لأنه كالاستدلال في اللغة، والغالب أنه يزيد على المواضعة السابقة؛ ولأنه مواضعة تختص، فلا تفارق المواضعة العامة، فلا يمتنع أن يكون كالحقيقة وأزيد، وإن كان لابد للحقيقة من مزية، في موقعه، وإفادة المراد؛ كما لابد من مزية للمخصوص على العموم، في هذا الباب؛ وكذلك فلا معتبر بقصر الكلام وطوله، وبسطه وإيجازه لأن كل ضرب من ذلك ربما يكون أدخل في الفصاحة، في بعض المواضع.

3 ـــ المـقـــام(*)
في الأجناس الخطابية والأجناس الأدبية

كبدي فاركا
تعريب : محمد العمري

إن الأجناس الخطابية الثلاثة لا تتطابق، كما رأينا في الفصل السابق، مع الأجناس الأدبية الثلاثة : الغنائـي والمسرحي والملحمي. وتفسير ذلك يسير، بل إن عكس هذا الأمر ـــ أي وجود تشابه وثيق بين الأجناس الخطابية الثلاثة والأجناس الأدبية ـــ هو الجدير بإثارة الاستغراب. فتقسيم الأدب إلى ثلاث فئات كبرى هو، في الواقع، من صنع نقاد القرن التاسع عشر والعشرين. وحيث كان لكلمتي أدب وشعر معنى آخر مخالف في العهد الكلاسيكي فإن تمييز الأجناس الأدبية الثلاثة لم يكن ليمتلك نفس الحقيقة في القرن السابع عشر، والتاسع عشر.

ومن جهة أخرى فإن الأجناس الخطابية الثلاثة تمثل مقامات اجتماعية أي أنها تحدد بالنظر إلى مقاييس خارجية بالنسبة للخطاب، في حين أن الأجناس الأدبية تتميز، في الدرجة الأولى، اعتمادا على مقاييس داخلية، إن السامعين هم الذين يحددون اختيار جنس من أجناس الخطابة بينما تحدد الذات اختيار الجنس الأدبي.

غير أن عدم ارتباط الأجناس الأدبية الثلاثة ـــ بخلاف ما عليه الحال في

(*) من كتاب كبدي فاركا «Rhétorique et littérature» طبعة Didier باريس 1970 ص. 84ـــ86.
قرأ الزميل حميد لحمداني هذه الترجمة، وأبدى مشكورا ملاحظات قيمة أخذت بعين الاعتبار.

الخطابة ــ بثلاثة أنماط من المقامات لا يعني، مع ذلك، أن الأعمال الأدبية توجد «خارج المقام» Hors Situation ، إن الكاتب، شأنه في ذلك شأن الخطيب، يتوجه إلى أحد ما (مخاطب ما).

والفرق الموجود بين القاضي والمستمع، من جهة، والمتفرج أو القارىء من جهة أخرى هو الفرق في الدرجة. إن المحامي يخاطب قاضيا. والشاعر المتغزل يخاطب امرأة. إن أغلب القصائد الغزلية تتغنى بامرأة ما، وللمسرحيات مشاهدون ويتعين إقناع هذه المرأة المحبوبة، كما يتعين إقناع المتفرجين، فهم جميعا سيصدرون أحكامهم بعد ذلك. ويبدو من جهة أخرى، أن ليس هناك أدب أكثر مقامية من الأدب الكلاسيكي. فالكاتب كان يعرف جمهوره، ويقبل معاييره، إن الأمر يتعلق، بالنسبة إليه، بأن يعلم ويمتع حسب قوانين المجتمع.

وإذا ما سلمنا، نتيجة ذلك، بوجود مقامات في الأدب، فسيطرح علينا أن نعرف ما إذا كانت هناك مشابهات (تناسب) بين مقام متخيل بالخطابة وبين مقام أدبي. وقبل مناقشة هذه القضية يحسن أن نحدد ما نعينه بالمقام الأدبي. إذ يوجد خلاف أساسي بصدد هذه النقطة بين الخطابة والأدب. فالخطيب يهدف بخطابه إلى التدخل مباشرة في الواقع الاجتماعي، فخطابه يكون جزءا من الواقع. في حين أن الكاتب يبدع انتاجا، ولا يتدخل في الواقع الاجتماعي إلا بشكل غير مباشر. وبهذا التحويل للواقع الاجتماعي إلى واقع ثانوي يحصل العمل الأدبي على واقع مزدوج : واقع موضوعي، وآخر يتحقق أثناء القراءة، أو خلال التمثيل نتيجة الالتقاء بالجمهور، بجمهور ما. ففي حين لا تعرف الخطابة إلا مقاما واحدا، فيجب نتيجة ما تقدم تمييز مقامين أدبيين : **المقام الداخلي** أي العلاقات بين الناس، تلك العلاقات الماثلة داخل عمل أدبي. **والمقام الخارجي،** أي العلاقات بين العمل الأدبي والذي يوجه إليه هذا العمل. فهناك مقام يحدد ردود فعل باجازيت Bajazet تجاه اقتراحات روكسان Roxane ، وهناك مقام آخر يحدد ردود فعل المتفرج إزاء المأساة المعنونة بـ Bajazet.

إن المقام الداخلي لا يمكن إن يظهر إلا في العمل الأدبي الذي تمثل فيه عدة شخصيات، وبشكل خاص في الأدب المسرحي والملحمي والقصصي. ويلزم بالمقابل أن يتحقق المقام الخارجي في كل عمل أدبي، وما دام الأمر يتعلق في الحالتين

بمقامات مشابهة للتي تحدد الأجناس الخطابية ــ وإن كان ذلك في مستويات مختلفة، كما سبق أن رأينا ــ فإن دراسة التشابهات بين مقامات الأدب ومقامات الخطابة تبدو مبررة.

وحسب الدراسات [التي تناولت البلاغة] فإن الأجناس الخطابية الثلاثة تمثل المقامات الثلاثة الممكنة، بل المقامات الوحيدة الممكنة في الخطاب، أي في التواصل الشفوي الدائر بين الخطيب والمستمع (1). ولنتذكر بهذه المناسبة التمييز بين الأجناس الثلاثة كما صيغ في مختصر مجهول المؤلف : «إن هذه الأجناس الثلاثة صادرة عن الطرق الثلاثة الممكنة للتعامل مع الناس، فإما أن نكتفي بعرض خالص للأشياء أمامهم لنمكنهم من معرفتها، وإما أن نجعل منهم قضاة وحكاما في الأشياء التي حدثت، وإما أن نقصد الاقناع بعمل يلزم فعله (مستقبلا) [...] وهكذا يتحدث الجنس الاحتفائي إلى الناس كمستمعين لا أكثر، ويتحدث إليهم الجنس القضائي (التشاجري) باعتبارهم قضاة فيما وقع في الماضي، والاستشاري باعتبارهم حكاما في قضايا مستقبلية». والواقع أن الأجناس الأدبية الثلاثة لا تمثل هذه المقامات الثلاثة. غير أن المنظور الكلاسيكي يسمح بتحديد كل عمل أدبي بالعلاقة مع واحد من هذه المقامات الخطابية.

---

(1) في هذا المنظور سيكون بوسعنا أن نحدد المقام الداخلي في الأدب باعتباره مقام الخطيب والمستمع المتخيل (روكسان وباجازيت)، والمقام الخارجي كمقام الخطيب والمستمع الحقيقي (راسين وجمهوره).

4 ــ أنواع المحاكاة

هنريش لوسبيرغ H. Lausberg
تعريب الولي محمد

إننا نجد في الشعر، فيما يتعلق بأنواع المحاكاة، نسقين مختلفين وهما : نسق درجات الشمول. ونسق درجات المباشرة.

1 ــ درجات الشمول

يمكن أن ينسخ العالم الذي يحيط بنا في درجتين من الشمول : يمكن نسخه بتقصي كل التفاصيل المكونة لواقع ما. أو بنسخ كلية خاطفة(1) وجوهرية حيث لا يستجيب الجزء لما يقابله في الواقع بقدر ما يستجيب للمجموع في أداء وظيفته (أرسطو : والحقيقة الكلية هي ما يفعله أو يقوله نمط من الناس، على مقتضى الاحتمال أو الضرورة.)

إن التقصي الميكانيكي هو ذلك النوع من المحاكاة المعتمدة في العلم [...] ومثال ذلك ما نعثر عليه عند هيرودوت(2) (ارسطو) ويتمثل ذلك في التاريخ بمحاولة تقديم أمين للحدث الواقعي. إنه يستهدف الحقيقة.

ان الشكل الخالص لهذا التقصي العلمي الدقيق تمثله «الوضعية» positivismo ومع ذلك ينبغي أن نلاحظ، فيما يتعلق بهذا التسجيل الحرفي للحقائق الخاصة،

(1) المقصود بالكلية الخاطفة نقل الواقع في صورة مكثفة حيث لا يشترط صدق اطراف من العمل الادبي في نقل الواقع بقدر ما يشترط استجابة وانسجام هذه الاطراف مع غيرها مما يكون الأثر الأدبي في أداء الوظيفة الجمالية (م)

(2) مؤرخ يوناني عاش في القرن 5 قبل الميلاد.

ان هذا التمثيل هو دائما مجرد محاكاة خالصة للواقع : إذ ينبغي للمحاكاة، بغية تمثيل الواقع، ان تتوسل باللغة وبالمواضعات الذهنية الحية ضمن المحيط الاجتماعي.

ان المحاكاة أداة معرفية ــ وجودية ــ اجتماعية، أداة للعمل والبث. وبدونها تغدو الحياة عدما ــ وبما أن أي علم يخضع للفلسفة، فإنه يقوم بتأويل المجموع متخطيا التفاصيل.

ان الكلية الخاطفة والجوهرية نوع من المحاكاة التي يتوسل بها الشعر، ويسعى، علاوة على ذلك، إلى ربط صيرورة الأحداث ربطا حميميا دالا على سبيل الاحتمال أو الضرورة، محولاً إياها إلى سلسلة من التفاصيل المندرجة ضمن مجموع مغلق. (ارسطو : ان مهمة الشاعر ليست رواية ما وقع فعلا، بل ما يمكن ان يقع احتمالا أو ضرورة)

وبما ان الفلسفة تسعى نحو الحقيقة العامة فإن هناك علاقة حميمة بين الفلسفة والشعر (أرسطو : ومن هنا كان الشعر أقرب الى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ لأن الشعر يميل إلى التعبير عن الحقيقة العامة بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة)(3) ــ إن العلم يسعى، هو أيضا، نظراً لخضوعه للفلسفة، إلى بلوغ الحقيقة العامة ــ فالرسام يتميز عن المصور بهذه الحقيقة العامة ــ الذاتية ــ ومع ذلك فإن مصوراً ذا موهبة فنية لن يسمح بتحويل صورته الى فوضى وأمشاج تفاصيل مبعثرة وغير منتظمة.

تتميز «الحقيقة العامة» عن «الحقيقة الخاصة» بواسطة المقولات التحويلية الأربع : إن الشاعر يعمد، لأجل بلوغ الغاية في صياغة قطعة من الواقع (مثال : حدث تاريخي) يتم تناولها بواسطة مبدإ الاحتمال أو الضرورة، إلى إضافة شيء إلى هذا الواقع أو القطعة المأخوذة من الواقع الذي تم تناوله (حدث تاريخي) ويمكن أن يعمد إلى حذف شيء أو تغيير نظام الأجزاء أو حذف اخرى. ولأجل نفس

(3) يقصد بالحقيقة الخاصة هنا النقل الأمين لعالم الأشياء والأحداث. إنها نوع من التقصي المفصل للموضوع المقصود بالوصف، بدون ادراج هذه التفاصيل ضمن أنماط وقوالب جاهزة سلفا. في حين أن الحقائق العامة هي من قبيل ادراج الأشياء والأعمال والشخصيات ضمن أنماط. فالأدب لا يتناول إذن الا ما هو مقبول ضمن هذه الأنماط بحسب احتمال العقل الانساني أو بحسب الضرورة الفنية. ولهذا فعمل المؤرخ من قبيل الحقائق الخاصة (م).

الغاية يمكن أن تبرز بالخصوص، عناصر معينة، كما يمكن زحزحة ثقل عناصر أخرى الخ. وبما أن الوحدة تكون في خدمة الاختصار فإن العملية الأساسية في تناول وبناء المادة ستعتمد على الحذف.

ومع ذلك فإن التفسير الذي يتخلل التاريخ (المثال متوفر في توثيديدس(4) تاثيط(5) الخ.) هو من قبيل الحقيقة الكلية [...] وتخضع الوقائع العامة الاخلاقية والاجتماعية كذلك لتناول الحقيقة العامة التي تضمن للانتاج الأدبي تأثيراً في الجمهور (هوراس : التعبير الممتع عن الحياة **Idonea dicere vitae**) إن الانتاج الأدبي نمط لوقائع الحياة المتنوعة والمتشعبة.

2 ـــ درجات المباشرة

إن هناك درجتين من المباشرة في المحاكاة : الحد الأدنى يتمثل في السرد والحد الاقصى يتمثل في الفعل. وبين الدرجتين درجة وسيطة هي عبارة عن تركيب الدرجتين السابقتين. وبهذا نكون أمام ثلاث درجات.

من كتاب :

Heinrich Lausberg. «Manual de retórica literaria» ed. Gredos. Madrid. 1967 (T.2. P.452-454)

ـــ يستحسن اعتبار هذا النص تابعا لقرينه المنشور في العدد السابق من مجلة «دراسات أدبية ولسانية».

ـــ لقد وردت عبارات باليونانية في نص لوسبيرغ، دون ترجمة وحاولت ضبط موقعها في «فن الشعر» لأرسطو، بالاعتماد على الترجمة الفرنسية الحديثة (نص مزدوج فرنسي ـــ يوناني) :

1) Aristote. «La poétique» Texte, traduction, notes par Roslyne Dupont - Roc et Jean Lallot. ed. du Seuil Paris. 1980.

---

(4) مؤرخ يوناني

(5) مؤرخ لا تيني اشتهر ببث آرائه وتفسيراته الشخصية في ثنايا كتابته التاريخية.

كما استعنت بالترجمات العربية الآتية :

2) أرسطو طاليس. «في الشعر» تح. وتر. د. شكري محمد عياد دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967.

3) أرسطو طاليس. «فن الشعر». تر.وتح. عبد الرحمن بدوي دار الثقافة. بيروت. 1973.

4) أرسطو. «فن الشعر» تر. وتع. د. إبراهيم حمادة مكتبة الانجلو المصرية. 1983.

ــ يشير حرف «م» الذي تذيل الهوامش الى المترجم.

5 ـــ الحلم والصورة التمثيلية للغة(*)

سيجموند فرويد

«ما هي الوسائل التي يتمكن بها الحلم من الابانة عما تتضمنه مادته من علاقات صعبة التصوير ؟ سأحاول أن أحصي هذه الوسائل واحدةً فواحدة.

الحلم أولا : يُدْخِلُ في حسابه جملة الرِّباطِ القائم من غير أدنى شك بين أجزاء أفكار الحلم جميعها. وذلك بتوحيد هذه المادة في سياق جمعها في صورة موقف أو حدث : إنه يعيد **الرباط المنطقي** في صورة **المزامنة**. وهو في ذلك يحْذُو حذو الرسام الذي يرسم صورة مَدْرَسة أثينا أو البرناس. فيحشد في الصورة جميع الفلاسفة والشعراء الذين ما اجتمعوا قط في رواق واحد أو على قمة واحدة. ولكنهم مع ذلك يؤلفون يقينا صُحبةً واحدة بالمعنى التَّصوري المجرد.

والحلم يتابع هذا المنهج في التصوير حتى الجزئيات. فكلما اقترب عنصران من عناصر الحلم كلٌ من الاخر كان ذلك ضَامِناً لوجود علاقة وثيقة بنوعٍ خاص بين مقابلهما في أفكار الحلم. **فالأمر هنا أشبه به في نظامنا الكتابي** : فأنت إذا كتبت «أب» كان معنى ذلك أن هذين الحرفين يجب أن يقرآ مقطعاً واحداً. فإن تركت فاصلا بينهما كان معناه أن «أ» هي الحرف الاخير من كلمة و«ب» الأول في تاليتها. وعلى هذا الغرار تجيء تجمعات الحلم. فهي لا تتكون عفوا من أجزاء مشتتة في مادة الحلم، بل من أجزاء يربط بينها في أفكار الحلم أيضاً رباط وثيق.

فأما علاقات العلية فيملك الحلم طريقتين في تصويرها، هما في جوهرهما طريقة واحدة. فعندما تجري أفكار الحلم على هذه الصورة : «**وإذ كان الأمر كذا وكذا، فقد لزم أن يقع هذا وذاك**» فَأَشْيَعُ طرق التصوير هي أن تُدْرَجَ **جملة الشرط** في حلم تمهيدي يتلوه **جواب الشرط** في الحلم الرئيسي. ومن الممكن ـــ إذا لم أكن أخطأت التفسير ـــ أن ينقلب هذا الوضع. ولكن الجزء الأوسع في الحلم يقابل دائما جملة جواب الشرط.

(*) هذا النص مأخوذ من كتاب «تفسير الأحلام» لفرويد. ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف بمصر. ط 2. صفحات 324 ـــ 325 ـــ 326.

وقد أتت إحدى مريضاتي بمثال بديع على هذه الطريقة في تصوير علاقة العلية، وذلك في حلم سوف أورده كاملا فيما بعد. [ص.355]. كان الحلم يتكون من مقدمة موجزة ومن حلم مسهب دار إلى درجة ملحوظة حول موضوع بعينه. وهو يستحق أن يسمى باسم : لغة الأزهار. وكان الحلم التمهيدي كما يلي : تَذْهَبُ إلى المطبخ حيث تجد خادميها وتؤنبهما لأنهما لم يُجهِزَّا لها «قضمة تؤكل». تلمح في أثناء ذلك عددا كبيرا جدا من أوعية المطبخ العامية الطراز، قُلِبَتْ على الأرض وقد رُصَّتْ بَعضها فوق بعض أكواماً حتى يسقط ما علق بها من قطرات الماء. يَذهب الخادمان في طلب بعض الماء، ويَضطران إلى الخوض في نهر ارتفع حتى بلغ المنزل أو فناءه.

ثم تبع ذلك الحلم الرئيسي. وكان يبدأ على هذا النحو : تهبط من مرتفع عظيم فوق حواجز رُكِّبَتْ بطريقة غريبة وتشعر بالسرور لأن ثوبها لم يشبك بأي منها في خلال ذلك الهبوط ... إلخ.

إن الحلم التمهيدي يشير إلى منزل والديّ هذه السيدة. وأما الكلمات التي أَلْقَتْ بها في المطبخ فلا شك في أن المريضة قد سَمِعَتْ أُمَّهَا ترددها مرارا. وأكوام أوعية المطبخ مُسْتَمَدَّةٌ من دكان متواضع لبيع الأواني بأسفل منزلهم. فأما الجزء الثاني من هذا الحلم التمهيدي فيشير إلى والد الحالمة، وكان لا يكف عن مطاردة الخادمات، إلى أن أصابه في أثناء الفيضان مَرَضٌ أودى به ـــ وكان منزلهم يقع على ضفة النهر. فالفكرة المسْتَتِرةُ وراء الحلم التمهيدي صَوْغُها على هذا النحو : «وإن كنتُ وُلِدْتُ في هذا المنزل، في هذا الجو الوضيع المكتئب ...» والحلم الرئيسي يرجع فيتناول هذه الفكرة عينها ويصوغها من طريق تحقيق الرغبة في الصورة الاتية : «إنني أنحدر منَ سلالة عالية». والقراءة الصحيحة للحلم هي إذن : **«وإن كنت أنتمي إلى هذا الأصل الوضيع، فقد كانت حياتي كيت وكيت»**.

6 ــ الدلالة الأصلية والدلالة التابعة(*)

أبو اسحاق الشاطبي

للغة العربية ــ من حيث هي ألفاظٌ دالةٌ على معانٍ ــ نظران :

(أحدهما) من جهة كونها ألفاظا وعبارات مطلقة، دالة على معان مطلقة. وهي الدلالة الأصلية.

(والثاني) من جهة كونها ألفاظا وعبارات مقيدة، دالة على معان خادمة، وهي الدلالة التابعة.

فالجهة الأولى هي التي يشترك فيها جميع الألسنة، وإليها تنتهي مقاصد المتكلمين، ولا تختص بأمة دون أخرى ؛ فإنه إذا حصل في الوجود فعلٌ لزيد مثلا كالقيام، ثم أراد كل صاحب لسانٍ الاخبارَ عن زيد بالقيام، تأتّى له ما أراد من غير كلفة. ومن هذه الجهة يمكن في لسان العرب الإخبار عن أقوال الأولين ــ ممن ليسوا من أهل اللغة العربية ــ وحكاية كلامهم. ويتأتى في لسان العجم حكاية أقوال العرب والإخبار عنها. وهذا لا إشكال فيه.

وأما الجهة الثانية فهي التي يختص بها لسان العرب في تلك الحكاية وذلك الإخبار؛ فإن كل خبر يقتضي في هذه الجهة أمورا خادمة لذلك الإخبار، بحسب المخبِر، والمخبَر عنه، والمُخبَرَ به، ونفس الإخبار، في الحال والمساق، ونوع الأسلوب : من الايضاح والاخفاء، والإيجاز، والإطناب، وغير ذلك.

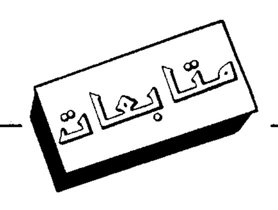
وذلك أنك تقول في ابتداء الاخبار «قام زيد» إن لم تكن ثَم عناية بالمخبر عنه، بل بالخبر. فإن كانت العناية بالمخبَر عنه قلت «زيد قام» وفي جواب السؤال أو ما هو منزل تلك المنزلة «إن زيداً قام». وفي جواب المنكرِ لقيامه «والله إن زيدا قام» وفي إخبار من يتوقع قيامَه أو الاخبارَ بقيامه «قد قام زيد» أو «زيد قد قام». وفي التنكيت على من ينكر : «إنما قام زيد».

ثم يتنوع أيضاً بحسب تعظيمه أو تحقيره ــ أعنى المخبَر عنه ــ وبحسب الكناية عنه والتصريح به، وبحسب ما يقصد في مساق الاخبار، وما يعطيه مقتضى الحال، إلى غير ذلك

(*) من كتاب **الموافقات في أصول الشريعة** لأبي اسحاق الشاطبي. دار المعرفة. بيروت. 1975. ط.2 ج.2 (ص.66 ــ 67).

من ٱلأمور التي لا يمكن حصرها. وجميع ذلك دائر حول الاخبار بالقيام عن زيد.

فمثل هذه التصرفات التي يختلف معنى الكلام الواحد بحسبها ليست هي المقصود الأصلي، ولكنها من مكملاته ومتمماته. وبطول الباع في هذا النوع يحسن مساق الكلام إذا لم يكن فيه منكَر. وبهذا النوع الثاني اختلفت العبارات وكثير من أقاصيص القرآن ؛ لأنه يأتي مساقُ القصة في بعض السور على وجه، وفي بعضها على وجه آخر، وفي ثالثة على وجه ثالث، وهكذا ما تقرر فيه من الاخبارات لا بحسب النوع الأول، إلا اذا سكت عن بعض التفاصيل في بعض، ونص عليه في بعض. وذَلك أيضاً لوجه اقتضاه الحال والوقت.



بنية اللغة الشعرية (*)

تأليف جان كوهن
ترجمة محمد الولي ومحمد العمري

يعتبر كتاب «بنية اللغة الشعرية» من أهم الكتب التي ساهمت وتساهم في بناء الشعرية الحديثة.

و«يدخل الكتاب، حسب عبارة كوهن نفسه، ضمن الشعرية البنيوية. وهي بنيوية ذات كفاء في الصياغة الشكلية، أي في البحث عن شكل للأشكال. كما تدخل ضمن الشعرية العلمية في مقابل الشعرية الفلسفية. ولا تقوم هذه العلمية على ادعاء تحصيل نتائج مسبقة، بل على تناول الوقائع تناولا ملموساً قابلا للتأييد والدحض. ومن هنا اعتماد الاحصاء والمقارنة عبر ثلاث مراحل (الكلاسيكية الرومانسية الرمزية) في عينة فيها من الاتساع والتمثيلية ما يفي بالغرض العلمي» (مقدمة المترجمين).

وتقوم نظرية كوهن على **الانزياح** الذي تحققه لغة الشعر بالنسبة إلى اللغة العادية ؛ رصَدَ ذلك في عدد من الصور البلاغية، فأبانت محاولته عن قدرة فائقة على رصد البنية المشتركة بين هذه الصور التي قدمتها البلاغة القديمة مجزأة دون رابط في الغالب. ومن هذه الزاوية تكتسي دراسة كوهن أهمية كبيرة بالنسبة لدراسة التراث البلاغي والنقدي العربي الفني، وهو تراث مايزال في حاجة إلى قراءة جديدة على أسس علمية.

وللكتاب توجه علمي تنظيري متماسك، وذلك في اعتباره القول الشعري بمختلف مستوياته الصوتية والدلالية والتركيبية والتداولية خرقا أو انزياحا عن قاعدة أو معيار، ويجد هذا المعيار أحسن تجل له في النثر العلمي الخالص الذي يصل فيه الانزياح إلى ما يقارب درجة الصفر. فالتواصل، في الشعر، يجد في طريقه عائقا موقتا هو الانزياح، وبتجاوزه يستعيد القول الشعري معقوليته، ويبتعد عن الانزياح غير المعقول. فالصور البلاغية تشترك جميعا في هذا الأصل، وتختلف بعد ذلك في نوع الانزياح ودرجته، وهذا بارز — كما أبان كوهن ذلك — في الاستعارة والتقديم والتأخير والقافية والجناس ... الخ. إن اللذة الشعرية تكمن في الخرق وإعادة البناء.

(*) صدر عن دار توبقال الدارالبيضاء 1986.

وينطوي الكتاب على قصد تربوي، فهو يقوم على بسط الأفكار وتقليبها وتكرارها أحيانا بالنظر إليها من زوايا متعددة، واعتماد الاحصاء وتنويع الأمثلة دون أن يقع في الحشو أو الاستطراد، فالافكار متماسكة تخدم غرضا واحدا من أول الكتاب إلى آخره : نظرية الانزياح.

إن هذا الاتجاه الشعري ــ البلاغي ــ اللساني ليبدو أكثر مناسبة لدراسة البلاغة العربية والشعر العربي. وهذا ما يجعل ترجمة الكتاب إلى اللغة العربية عملا مفيدا.

الفهرس السنوي لمواد المجلة
1985 ـــ 1986

الــروايـــة

المسرح

الشعر

النقد والبلاغة

اللسانيات

ندوات وحوارات

نصوص من القديم والحديث

مفاهيم ومصطلحات

متابعات

المساهمون في العدد السادس

- د. محيي الدين صبحي
- د. محمد السرغيني
- د. عبد العلي الودغيري
- د. منذر عياشي
- ذ. محمد العمري
- ذ. التجديتي نزار
- ذ. محمد الخناش
- ذ. مبارك حنون

DIRASAT ADABIYA WA LISANIYA

الثمن :
16,00 درهم

